

গীতসুত্রসার

প্রথম ভাগ

[সংগীতের প্রকৃত উৎপত্তি এবং ষাবতীয় মূলসুত্র ও
সাধনোপদেশ সম্বলিত কণ্ঠে গান শিকার সহজ উপায়]

কুমুদধন বন্দ্যোপাধ্যায়

‘সঙ্গীত শিক্ষা’, ‘সেতার শিক্ষা’ এবং
‘হারমনিয়ম শিক্ষা’ প্রভৃতির গ্রন্থকার।



এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোম্পানী প্রাইভেট লিমিটেড

২, বঙ্কিম চ্যাটার্জী স্ট্রীট, কলিকাতা-১২

GEETASUTRA SAR

By Krishnadhan Bandyopadhyaya

প্রকাশক :

নিভা মুখোপাধ্যায়

ম্যানেজিং ডিরেক্টর

এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাঃ লিঃ

২, বঙ্কিম চার্টার্ড স্ট্রীট

কলিকাতা-১২

চতুর্থ সংস্করণ, শৌষ ১৩৮২

প্রচ্ছদ :

তিলক বন্দ্যোপাধ্যায়

ব্রক :

স্ট্যাণ্ডার্ড ফটো এনগ্রোভিং কম্পানী

মুদ্রাকর :

স্বয়ংনাথ পান

নবীন সরস্বতী প্রেস

১৭, তীর ঘোষ লেন

কলিকাতা-৬

চতুর্থ সংস্করণের প্রকাশকের নিবেদন

উনবিংশ শতাব্দীর সুপ্রসিদ্ধ সঙ্গীততাত্ত্বিক কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় রচিত ‘গীতশূত্র সার’ গ্রন্থের প্রথম ভাগের নূতন সংস্করণ প্রকাশিত হলো। ভারতীয় সঙ্গীত জ্ঞানের অমূল্য ভাণ্ডার স্বরূপ এই গ্রন্থ প্রথম প্রকাশিত হয় ১৮৮৫ সালে। তারপর গ্রন্থখানির আরও দুটি সংস্করণ হয়। তৃতীয় সংস্করণ প্রকাশিত হয় ১৯৩৪ সালে। তারপর এই সুদীর্ঘ চার দশকেরও বেশী কাল ধরে বইখানি অমুদ্রিত অবস্থায় ছিল এবং পুরনো ছাপা বইয়ের কপিও পাওয়া যাচ্ছিল না। অথচ সঙ্গীত জ্ঞানী ও সঙ্গীত জিজ্ঞাসু মহলে বইখানার চাহিদার অন্ত ছিল না। শুধু বাংলায় নয়, বাংলার বাইরের বিভিন্ন প্রান্তের সঙ্গীততত্ত্বাবোধী মানুষ, এমন কি ভারতের বহির্ভাগস্থ ভারতের রাগসঙ্গীত বিষয়ে কৌতূহলী গবেষকেরা এই অসামান্য গ্রন্থখানি পুনর্মুদ্রণের প্রয়োজন অনুভব করে আসছিলেন।

দুঃখ্য এই গ্রন্থখানির ব্যাপক চাহিদার কথা স্বরণ করে এবং ভারতীয় রাগ সঙ্গীতের বিস্তৃত ও বহুমুখী আলোচনা সম্বলিত অজস্র তথ্য ও তত্ত্বের আকর এমন একখানা তাৎপর্যপূর্ণ গ্রন্থের পুনরূপ প্রচার হওয়া বাঞ্ছনীয় মনে করে আমরা বহু আয়াসে পুরাতন গ্রন্থের কপি সংগ্রহ করে গ্রন্থখানার নূতন মুদ্রণ প্রকাশ করলাম। এ যে আমাদের পক্ষে কতখানি কষ্টসাধ্য কাজ ছিল, গ্রন্থের অভ্যন্তরে এক-নজর চোখ বুললেই তা সহজে প্রতীয়মান হতে পারে। প্রথমতঃ আমাদের দেশে ইউরোপীয় রেখা-স্বরলিপি পদ্ধতির এখনও সুপ্রচলন হয়নি, অনেক প্রেসেই এই স্বরলিপির চিত্রাদি অভাব। দ্বিতীয়তঃ স্থানে স্থানে পাঠের মধ্যেই এই জাতীয় চিত্রের অন্তর্নিবেশ ঘটায় মুদ্রণ-কার্য আরও বেশী বিঘ্নসঙ্কুল হয়েছে। মুদ্রণের এই অসুবিধা দূরীকরণের উপায় হিসাবে কোথাও কোথাও গোটা পৃষ্ঠা ব্লক করে নেওয়া ছাড়া গত্যন্তর ছিল না। প্রক্রিয়াটি আয়াসসাধ্য এবং ব্যয়সাধ্য দুই-ই কিন্তু গ্রন্থটিকে পাঠক সমাজের সামনে সুমুদ্রিত ও নির্ভরযোগ্য রূপে পরিবেশন করার তাগিদে আমাদের এই ঝুঁকি নিতে হয়েছে। এখন বইখানি বাদের অন্ত উদ্ভিষ্ট তাঁদের মনোমত হলেই এই পরিশ্রম ও ব্যয় বহন সার্থক।

এত এত প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থ থাকতে ‘গীতশূত্র সার’ বইখানা প্রকাশের উপরেই কেন আমরা বিশেষ গুরুত্ব আরোপ করেছি সে সম্বন্ধে দু’একটি কথা বলা প্রয়োজন। এই গ্রন্থের প্রণেতা কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় একজন অসাধারণ সাহসী,

মৌলিক চিন্তা সম্বন্ধ সঙ্গীতভাবুক ছিলেন। তাঁর চিন্তার বৈপ্লবিকতা ও অগ্রসরতা আজও আমাদের বিশ্ব উৎপাদন করে। তিনি বহু বিষয়ের জ্ঞানের অহুসীলন করেছিলেন, তবে বিশেষভাবে ভারতীয় ও ইউরোপীয় সঙ্গীত চর্চায় তাঁর একান্ত মনোযোগ ও প্রবন্ধ স্তম্ভ হয়েছিল। সঙ্গীতের ঔপপত্তিক ও প্রায়োগিক উত্তরবিধ চর্চায় জীবন অতিবাহিত করেছিলেন তিনি। প্রাচীন ও মধ্যযুগের সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থগুলির সঙ্গে তাঁর নিবিড় পরিচয় ছিল কিন্তু পুরাতন বলেই পুরাতনকে হ্রাস করার নিবিচার প্রবণতা তাঁর ছিল না। গীতমূত্র সার বইয়ের বক্তব্য পূর্বাপর অল্পধাবন করলেই দেখা যাবে সংস্কৃত গ্রন্থগুলির ভুলভ্রান্তি প্রদর্শনে তিনি এতটুকু বিধা করেননি এবং আধুনিক বৈজ্ঞানিক যুক্তিবাদের নিকটে প্রাচীন গ্রন্থটির যে সকল মতামত ও বক্তব্য তাঁর নিকট গ্রহণীয় বলে মনে হয়েছে, কেবলমাত্র সেগুলিকেই তিনি গ্রাহ্য বলে প্রচার করেছেন। নূতন মতামত প্রতিষ্ঠার ক্ষেত্রেও তিনি সর্বাংশে আপনাকে যুক্তির দ্বারা চালিত করেছেন, গতানুগতিক সংস্কারের কিংবা গডল লোক-শ্রুতির কাছে কোথাও বশতা স্বীকার করেননি।

ভারতীয় সঙ্গীতভাবনার ক্ষেত্রে কৃষ্ণধন যে কত বড় বিপ্লবী ছিলেন তার প্রমাণ স্বরূপে এই বলাই যথেষ্ট যে, আজ থেকে একশত বছরেরও আগে থেকেই তিনি ভারতীয় সঙ্গীতকে স্বরলিপিবদ্ধ করার প্রয়োজনের উপর বিশেষ গুরুত্ব আরোপ করেছিলেন এবং এই ক্ষেত্রে পাস্ত্য্য রেখাঙ্কন-স্বরলিপি প্রণালীর জ্যেষ্ঠ অকুণ্ঠ প্রচার করেছিলেন। শুধু প্রচারেই ক্ষান্ত হননি, নিজে হাতে-কলমে সেই ঘোষণাকে কার্যে রূপান্তরিত করেছিলেন। এ কথার নিদর্শনের জন্য বেশী দূরে যাবার দরকার নেই, এই গ্রন্থের স্বরলিপিগুলিই তার সাক্ষ্য। গ্রন্থের দ্বিতীয় ভাগের গান সমূহ এবং তাঁর 'সেতার শিক্ষা' বইয়ের সমস্ত গৎ তিনি এই পদ্ধতিতেই পরিষ্কৃত করেছিলেন। তাঁর আর একটি বৈপ্লবিক ঘোষণা হলো, ওস্তাদী ঘরানা সঙ্গীতের সংকীর্ণচিন্ততা থেকে ভারতীয় সঙ্গীতের মুক্তি ঘটিয়ে তাকে আধুনিক স্বজনশীল ধারার সঙ্গে সংযুক্ত করতে হবে। রাগ সঙ্গীতের প্রগাঢ় জ্ঞানী হয়েও তিনি আধুনিক সঙ্গীত-রীতির একজন সবিশেষ অহুসীল ছিলেন। সঙ্গীতে নব নব সৃষ্টির বিকাশের পক্ষপাতী ছিলেন। এমনকি তাঁর এই অভিমত ছিল যে, আগামী দিনের ভারতীয় কণ্ঠ সঙ্গীতকে শুদ্ধমাত্র একক (সোলো) সঙ্গীতের কাঠামোতেই সীমাবদ্ধ রাখলে চলবে না, তাকে নাট্য-সঙ্গীতের (ড্রাম্যাটিক মিউজিক) অভিমুখে সঞ্চালিত করতে হবে। এক্ষেত্রে প্রাচীন ভারতীয় বৃন্দগান, আধুনিক কোরাস এবং পাস্ত্য্য অপেরা সঙ্গীত নূতন

পরীক্ষা-নিরীক্ষার ভিত্তি হতে পারে। যন্ত্র সঙ্গীতের জ্ঞান কণ্ঠ সঙ্গীতেও যৌথরীতি প্রবর্তিত হওয়া উচিত বলে তিনি মনে করতেন।

কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'গীতসুত্র সার' বইয়ের অপরিমিত মূল্যবত্তাব ধারণা গ্রন্থ পাঠেই সম্যক উপলব্ধ হবে, তবে পাঠকদের জ্ঞাতার্থে এই অর্থপূর্ণ সংবাদটি পরিবেশন করা প্রয়োজন যে, শুদ্ধমাত্র এই গ্রন্থখানি মূলে পড়বার আগ্রহাতিশয্যবশতঃই ভারত-বিশ্বত মহারাষ্ট্রীয় সঙ্গীতকোবিদ স্বর্গত পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডজী বালা ভাষা শিক্ষা করেছিলেন।

বইয়ের বানান রীতি সম্পর্কে দুই-একটি কথা। মূল গ্রন্থে গ্রন্থকার যে-বানান অবলম্বন করেছেন এই গ্রন্থেও ছবছ সেই বানান অমূল্যসরণ করা হয়েছে। আশ্রকের বানানের সঙ্গে সে বানানের সঙ্গতি নেই বলে তাকে অগ্রাহ্য করা হয়নি। এমনকি কমা, সেমিকোলন, ইত্যাদি যতি চিহ্নের বেলায়ও মূলকে যথাসম্ভব অবিকৃত রাখা হয়েছে।

পরিশেষে কৃতজ্ঞতা স্বীকারের পালা। এই গ্রন্থের পাণ্ডুলিপি সংগ্রহকরণে ওস্তাদ আলাউদ্দীন খাঁ সাহেবের শিষ্য সুপরিচিত সঙ্গীতবেত্তা অধ্যাপক শ্রীযুক্ত নীহারবিন্দু চৌধুরী মহাশয় আমাদের যথেষ্ট সাহায্য করেছেন। অল্পগ্রন্থপূর্বক তিনি এই গ্রন্থের একটি নাতিবিস্তৃত স্মন্দর ভূমিকাও লিখে দিয়েছেন। ভূমিকায় শুধু যে কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়ের সঙ্গীতিক কৃতিত্বেরই পরিমাপন করা হয়েছে তাই নয়, তাঁর জীবনীর তথ্যাবলীও যতদূর সম্ভব চয়ন করে গ্রথিত করে দেওয়া হয়েছে। কাজেই ভূমিকাটি একাধারে মূল্যায়ন ও জীবন কথা দুইয়েরই কাজ করবে। নীহারবিন্দুবাবুর এই মূল্যায়ন সহযোগিতার জন্য আমরা তাঁকে আমাদের আন্তরিক কৃতজ্ঞতা জানাই।

এই গ্রন্থের প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত সম্পাদনা, মুদ্রণ ও সংগ্ৰহ অন্তান্ত করণীয়াদির দায়িত্ব বহন করেছেন প্রবীণ সাহিত্য ও সঙ্গীত সমালোচক শ্রীযুক্ত নারায়ণ চৌধুরী মহাশয়। তাঁকেও আমাদের আন্তরিক কৃতজ্ঞতা জানাচ্ছি।

আমাদের প্রকাশন সংস্থার প্রতিনিধি রূপে শ্রীযুক্ত বিপুল চট্টোপাধ্যায় এই গ্রন্থের প্রকাশের সঙ্গে আগাগোড়া সংশ্লিষ্ট ছিলেন ও বইটির পরিচ্ছন্ন পরিবেশনার জন্য অশেষ ক্লেশ স্বীকার করেছেন। বস্তুতঃ তাঁর আগ্রহের জন্যই এই গ্রন্থ বহু বাধা-বিশ্ন অতিক্রম করে শেষ পর্যন্ত প্রকাশিত হতে পারলো। শ্রীচট্টোপাধ্যায় আমাদের ঘরের লোক, তাঁকে আর আত্মগোষ্ঠানিক ধন্যবাদ জানানোর প্রয়োজন আছে বলে মনে করি না।

গ্রন্থখানির মুদ্রণের জন্য নবীন সরস্বতী প্রেসের পরিচালক ও কর্মীবৃন্দও প্রস্তুত আয়াস ও যত্ন নিয়েছেন। এই উপলক্ষ্যে তাঁদেরও সমুদ্র ধন্যবাদ প্রাপ্য।

প্রথম বারের বিজ্ঞাপন ।*

কণ্ঠ গীতচর্চার বিস্তৃতি ও উৎকর্ষ বিধানার্থ এই পুস্তক প্রণীত ও প্রকাশিত হইল । ভারতবর্ষের যন্ত্রসঙ্গীত অপেক্ষা কণ্ঠসঙ্গীত উৎকৃষ্টতর ; বিশেষতঃ কালাবতী—ওস্তাদী—গান উন্নতির উচ্চতর শিখবে আরোহণ করিয়াছে । সেই গান বাহাতে সহজে ও বিশুদ্ধরূপে শিক্ষা করা যায়, এবং তাহার মধ্যে যে সকল অসঙ্গতি ও কুব্যবহার প্রবেশ জন্ম, তাহা সাধারণের প্রিয় হইতে পারে নাট, তাহা সংশোধনান্তর, বাহাতে উহাকে শিক্ষিত ও মার্জিত রুচির অমুমোদনীয় ও গ্রহণযোগ্য করা যায়, তাহার উপযোগী উপদেশ সকল এই পুস্তকে প্রকটিত হইয়াছে । সঙ্গীত অনেক বিজ্ঞাপেক্ষা কঠিনতর । সাধারণতঃ, গান করা এক পক্ষে অতি সহজ বিজ্ঞা বলিয়া মনে হয় ; কেননা, কি বালক কি বৃদ্ধ, কি পণ্ডিত কি বৃথ, সকলেই বিনা শিক্ষাতেও গান করিয়া থাকে ; কিন্তু একটু অন্তর্নিবিষ্ট হইয়া দেখিলে জানা যায় যে, গান বিজ্ঞা যন্ত্রাদি বাদ্যনাপেক্ষা দূরতর । সেই বিজ্ঞা সহজ করাই এই গ্রন্থের উদ্দেশ্য । এই উপলক্ষে ইহাতে সঙ্গীতের সমস্ত জ্ঞাতব্য বিষয়, বৈজ্ঞানিক প্রণালীতে, অতি বিস্তারিত রূপে বর্ণিত হইয়াছে ; স্থূল কথায় সঙ্গীত বিজ্ঞার প্রকৃত ব্যাকরণ এই প্রথম প্রকাশিত হইল । অতএব ব্যাকরণের নিয়মে সঙ্গীতের ব্যবতীর্ণ মূলমন্ত্র ইহাতে লিপিবদ্ধ ও উদাহৃত হইয়াছে ।

সঙ্গীতের বিশুদ্ধ উপপত্তি (theory) জ্ঞানাভাবে শিক্ষা করা, কিম্বা শিক্ষা দেওয়া, কিছুই সহজ হয় না ; সেই জন্ম স্তর, মাত্রা, তাল, প্রভৃতি সঙ্গীতের ব্যবহার্য্য তাবৎ বিষয়ের প্রস্তুত উপপত্তি ইহাতে অতি সরল ভাবে ব্যাখ্যাত হইয়াছে । সঙ্গীতের বিশুদ্ধ উপপত্তি-বিষয়ক পুস্তক এ পর্য্যন্ত বাঙ্গালা ভাষায় প্রকাশিত হয় নাই ; দুই এক খানি পুস্তকে যে উপপত্তিকাংশ প্রকটনের চেষ্টা হইয়াছে দেখা যায়, তাহা প্রায় সমুদয় ভ্রম-সম্বল । তদ্বারা সাধারণের উপকার না হইয়া, বরং অপকার হইবার সম্ভাবনা ; কেন না অশিক্ষা অপেক্ষা ভুল শিক্ষা যে অনিষ্টের কারণ তাহা কেহ অস্বীকার করিতে পারেন না । ঐ সকল ভ্রান্ত মত সবিস্তার সমালোচন সহকারে উপপত্তি বিষয়ক বিশুদ্ধ, বিজ্ঞানানুমোদিত যে মত, তাহা এই পুস্তকে মীমাংসিত হইয়াছে । আধুনিক কালে রাগ রাগিণী সম্বন্ধে যে মত সর্ববাদী সম্মত, তাহার মীমাংসা সহকারে, রাগাদির সমুদয় রহস্য ও জ্ঞাতব্য কথা যথা স্থানে বর্ণিত হইয়াছে । এই রূপে এই পুস্তক দ্বারা কেবলই

* বাঁহারা সঙ্গীত পুস্তক পাঠ করা বিড়ম্বনা মনে করিবেন তাহার এই বিজ্ঞাপন পাঠে পুস্তকের অবস্থা সন্দেহে জ্ঞাত হইতে পারিবেন ; তজ্জন্মই ইহা বিস্তৃতরূপে লিখিত হইল ।

যে গান শিক্ষার্থীর উপকার হইবে তাহা নহে, ইহা কণ্ঠ ও স্বর, সর্ব প্রকার সঙ্গীত শিক্ষার্থীর কাজে লাগিবে; এবং উহা শিক্ষক ও ছাত্র, উভয়েরই ব্যবহার যোগ্য হইবে।

এই পুস্তকের শেষে যে বর্ণানুক্রমিক নির্ধারিত সন্নিবেশিত হইয়াছে, তদ্বারা, সঙ্গীতের ব্যবহার্য্য যাবতীয় আবশ্যকীয় বিষয়ের ব্যাখ্যা পুস্তকের যে যে স্থানে আছে, তাহা মুহূর্তের মধ্যে পাওয়া যাইবে। আমার পূর্ব-প্রণীত সংগীত পুস্তক সকলে যে যে বিষয়ে মত-ভ্রম ছিল, তৎসমুদয় এই পুস্তকে সংশোধিত হইয়া প্রকটিত হইয়াছে।

কেহ কেহ প্রাচীন সংস্কৃত গ্রন্থাদির নাম করিয়া, সঙ্গীতের ঔপপত্তিক ভ্রান্তি সকল প্রচলিত করিতে চেষ্টা করেন; সেই জন্য, সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থসমূহে সঙ্গীত শাস্ত্র কি প্রকার বর্ণিত আছে, তাহা সাধারণের অবগতি জন্য বিবিধ সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থ হইতে সংগ্রহ করিয়া, স্বরাধ্যায়, রাগাধ্যায়, ও তাল্যাধ্যায়, ১২শ পরিচ্ছেদে, সজ্ঞেপে ব্যাখ্যাত হইয়াছে। সেই হেতু ঐ পরিচ্ছেদটি অত্যন্ত পরিচ্ছেদাপেক্ষা কিছু দীর্ঘ হইয়াছে। এস্থলে আমার স্বীকার করা উচিত যে, রাজা সার শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর মহোদয় কর্তৃক প্রকাশিত সংস্কৃত “সঙ্গীতদর্পণ”, ও সংস্কৃত “সঙ্গীতসারসংগ্রহ”, এবং বাবু সারদাপ্রসাদ ঘোষ ও পণ্ডিত কালীবর বেদান্তবাগীশ মহাশয়দ্বয়ের প্রকাশিত সংস্কৃত “সঙ্গীত-রত্নাকর” ও “সঙ্গীত-পারিজাত”, এই সকল প্রাচীন গ্রন্থের অনেক শ্লোক এই পুস্তকে উদ্ধৃত হইয়াছে। এই শেষোক্ত সুপণ্ডিত ব্যক্তিদ্বয় সঙ্গীতের সংস্কৃত শাস্ত্র সম্বন্ধে সাধারণের চক্ষু উন্মোচন করণাভিপ্রায়ে, কতকগুলি সংস্কৃত পুস্তক ছাপাইয়া প্রকাশ করিতে কৃত-সম্মত হইয়াছিলেন। কিন্তু তুমিয়াছি, তাহারা সঙ্গীতের সর্বোৎকৃষ্ট সংস্কৃত গ্রন্থ শান্দৈব-কৃত উক্ত সঙ্গীত-রত্নাকর ছাপাইতে আরম্ভ করিয়া, কোন ঘটনা বশতঃ এক অধ্যায়ের অধিক প্রকাশ করিতে পারেন নাই। ইহা যে অতিশয় আক্ষেপের বিষয়, তাহার সন্দেহ নাই।

এই পুস্তকে ইউরোপীয় ও বাঙ্গালা, দুই প্রকার স্বরলিপি ব্যবহৃত হইয়াছে, এবং কোন্ স্বরলিপি যে গীত অভ্যাস পক্ষে অধিক উপকারী, তাহা সাধারণের তুলনা করার সুবিধার্থ, কোন কোন গান উভয় স্বরলিপিতেই লিখিত হইয়াছে। স্বরলিপি বিষয়ক প্রস্তাব ‘উপক্রমণিকার’ শেষে সন্নিবিষ্ট হইয়াছে। ঐ উপক্রমণিকা, সঙ্গীতে পটু ও অপটু সকলেরই পাঠ্য; উহাতে সঙ্গীতের নানা কথা আছে। সঙ্গীত সাধনা পক্ষে ইউরোপীয় স্বরলিপি সর্বোৎকৃষ্ট হইলেও, আপাততঃ উহার এক মহৎ দোষ এই যে, এতদ্বশে উহা সহজে ছাপাইবার সুবিধা নাই; কারণ সকল যন্ত্রাণে উহার অক্ষর পাওয়া যায় না। অতরাং প্রকৃত উপকারী স্বরলিপি সম্বলিত পুস্তক প্রকাশের অসুবিধা অনেক। আমাদের

বেশে সকল যন্ত্রালয়ে ছাপাইতে পারা যায়, এরূপ একটি সহজ ও উপকারী বাক্যলা-
 য়লিপি নিত্য প্রয়োজন হইয়াছে। সেই জন্য, আমি যে বাক্যলা য়লিপি এই
 পুস্তকে ব্যবহার করিয়াছি, তাহা এরূপ ভাবে গঠিত যে, তাহা সকল যন্ত্রালয়েই অল্পশে
 ছাপাইতে পারা যাইবে। ইহা সঙ্গীত লিখন পক্ষে অত্যন্ত বাক্যলা য়লিপি অপেক্ষা
 ভাল, কি মন্দ, তাহা আমার বলায় কোন ফল নাই; উহা “ফলেন পরিতীয়েতে” হওয়াই
 উচিত। ঐ য়লিপিতে মাত্রার সংকেতগুলি নূতন নহে। উহা ইংরাজদিগের
 অধুনাতন ব্যবহৃত “টনিক সল্‌ফা” য়লিপিতে ব্যবহার হয়। অতএব উহার গুণাগুণ
 লোকের অবদিত নাই। আমি, অনেকের জ্ঞায় নিজে একটা নূতন উদ্ভাবন করিয়া,
 যশোলাভের প্রত্যাশী নহি। স্বদেশের হিত কামনায়, সমাজ মধ্যে বিস্তৃত সংগীত জ্ঞান
 বিস্তারের জন্য, পূর্বগত মহামহোপাধ্যায় পণ্ডিতগণ কর্তৃক যে পথ উদ্ভাবিত ও
 অবলম্বিত হইয়াছে, তাহাই অহুসরণ করা আমি উচিত বিবেচনা করি; কারণ তদ্বারা
 নিঃসন্দেহ অধিকতর উপকার পাওয়া যায়। তবে যে বিষয়ে কোন পথ আবিস্কৃত
 হয় নাই, আবশ্যক হইলে তাহার উপযোগী নূতন পথ নিজে প্রকাশ করিতে বাধা দেখি
 না; আর তাহা না করিলেও চলে না।

আমাদের এই বঙ্গদেশে সংগীতের চর্চা অতিশয় বিরল জ্ঞাত, সংগীত পুস্তকেরও
 তাদৃশ আদর নাই। সুতরাং সংগীত পুস্তক লেখার বিশাল পরিশ্রমের অহুযায়ী ফল
 পাওয়া যায় না। এখনও সংগীত চর্চা অপকার্য ব'লয়া অনেক ভ্রমলোকের ভ্রম
 আছে। ইহা যে অতিশয় দুঃখের বিষয়, তাহা কে না স্বীকার করিবে? পরন্তু এমত
 অবস্থায়, বিবিধ বিচ্ছিন্নরাগী, সংগীতবিশারদ, শাবু রাজা শ্রীশৌরীজমোহন ঠাকুর-
 মহোদয়ের জ্ঞায় উচ্চপদস্থ ব্যক্তি, এই অপবাদগ্রস্ত বিষয়ে স্বয়ং হস্তক্ষেপ করিয়া বহুবিধ
 সংগীত পুস্তক প্রকাশ পূর্বক, দেশ বিদেশ হইতে যে রূপ অপরিমিত খ্যাতি ও সম্মান
 সংগ্রহ করিয়াছেন, তাহাও সংগীত চর্চার কলঙ্ক অপনীত, ও সংগীত প্রেমকারের
 পদবীকে উন্নত করা হইয়াছে। ইহাতে তাঁহার নিকট সমস্ত ভারতবর্ষের সংগীত সমাজ
 চিরকালের জন্য কৃতজ্ঞতা পাশে বদ্ধ থাকিবে।।.....

পরিশেষে বক্তব্য এই যে, এই পুস্তক দ্বারা স্বদেশীয় একটা লোকেরও বিস্তৃত সংগীত
 জ্ঞানের, ও গান শক্তির, উন্নতি সাধিত হইলে, আমি সফল জ্ঞান করিব।

কোচবিহার,
 ১লা আশ্বিন, ১২৩২
 ১৬ই সেপ্টেম্বর, ১৮৮৫।

শ্রীকৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়।

ভূমিকা

সংগীত-বিপ্লবী কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়

উনবিংশ শতকের বাংলার রেণেশাঁস ভারতীয় সংস্কৃতি ও চিন্তাশ্রবাহের উপর এক বিরাট প্রভাব বিস্তার করে। শিল্পসাহিত্য, চিত্রাঙ্কন, সমাজচিন্তা ও রাষ্ট্রনীতি প্রভৃতি বিষয়ে এসময় বাংলায় বহু মনীষীর আবির্ভাব হয়। এসময় পাশ্চাত্য শিক্ষালব্ধ জ্ঞান-বিজ্ঞান নানাভাবে বাংলার যুগমানসে প্রতিফলিত হতে থাকে ও ইংলণ্ডীয় সভ্যতার শ্রেষ্ঠ অবদানগুলি ভারত ভূমিতে ফলপ্রসূ হতে শুরু করে।

চাক্কলা ও বিজ্ঞানের বিভিন্ন ক্ষেত্রে যে নবযুগের উদ্ভব হয়, সে তুলনায় সঙ্গীত-চিন্তার ক্ষেত্রে খুব ক্ষীণ আলোড়ন লক্ষ্য না করে পারা যায় না। ঐতিহাসিক কারণেই শিল্পধারায় অসম বিকাশ ঘটে থাকে। তৎকালীন সঙ্গীত ও সঙ্গীতবেত্তাগণ মধ্যযুগীয় সামন্ততান্ত্রিক ভাবধারায় আচ্ছন্ন ছিলেন। গুটিকয়েক সঙ্গীতবিদ মাত্র সঙ্গীতের নবধারায় উদ্বুদ্ধ হয়ে ভারতীয় সঙ্গীতের মুক্তিপথের সন্ধানে অগ্রসর হতে পেরেছিলেন। তাঁদের মধ্যে রাজা শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর, ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ও রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। কিন্তু যে সঙ্গীত চিন্তানায়ক সঙ্গীত রাজ্যের সকল গৌড়ামি, অজ্ঞতা, কুসংস্কার ও অশিক্ষিতপটুত্বের বিরুদ্ধে জেহাদ ঘোষণা করে হিন্দুসঙ্গীতের বিজ্ঞান-সম্মত অগ্রগতির দুর্গম পথ সুগম করার কাজে জীবনোৎসর্গ করে গিয়েছেন, তিনি হলেন বিপ্লবী সঙ্গীত বিজ্ঞানী কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়।

নীরস শাস্ত্রীয় বাগাভধর, গডুলিকা প্রবাহের জ্বালালিত সঙ্গীতজ্ঞকুল ও স্ববিরনিশ্চল সঙ্গীতের বিরুদ্ধে শ্রীবন্দ্যোপাধ্যায় অশেষ ক্লেশ স্বীকার করে আত্মত্যাগ অক্লান্ত ঘোঁসার মত সংগ্রাম করে গেছেন। ভারতীয় সঙ্গীতে ইতঃপূর্বে এমন দূরদৃষ্টি সম্পন্ন, এমন বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গির অধিকারী এবং এমন স্বাধীন বিপ্লবী চিন্তানায়কের সন্ধান মেলা ভার। সে যুগে কেন—এ যুগেও সঙ্গীত বিষয়ে নিভীক ভাবে এরূপ স্বাধীন চিন্তা ব্যক্ত করা ও বলিষ্ঠ মতাদর্শ প্রচার করা যে কী অসম সাহসিকতার কাজ তা ভেবে বিশ্বরাবিষ্ট না হয়ে থাকা যায় না। ভারতীয় সঙ্গীতসমাজে এমন মুক্তদৃষ্টি সম্পন্ন ব্যক্তি সত্যিই দুর্লভ। সঙ্গীতের বিভিন্ন শাখায় এরূপ অন্তর্দৃষ্টি এরূপ পরিচ্ছন্ন চিন্তাধারা ও এরূপ প্রাণস্বর মনোভাব ভারতের সঙ্গীত-ইতিহাসে নিশ্চিতভাবে বিরল।

সাম্প্রতিক কালে সঙ্গীত জগতে যে পরিবর্তন ও উন্নতি লক্ষ্য করা যায়, আজ সঙ্গীতের যে বিকশমান রূপ বা নাট্যসঙ্গীতের যে অগ্রগতি দেখা যায়, সঙ্গীতে অধুনা যে অরলিপি ব্যাপক ব্যবহার প্রচলিত, আজ যে রাগ-রাগিণীর মিশ্রণযুক্ত ঠুংরী শৈলীর গানের মাধুর্যমণ্ডিত রূপ আমরা লক্ষ্য করি,—তার প্রায় সব কৃতিত্বই সংগ্রামী কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের প্রাপ্য। সে যুগে নানা বাধাবিপত্তির মাঝেও তিনি সঙ্গীতের নব নব রীতিপদ্ধতিকে অকুণ্ঠচিত্তে স্বাগত জানিয়েছেন। কৃপমণ্ডক রূপী সনাতনীদেব ও সংস্কারাচ্ছন্ন পুরাতনবাদীদের নিষ্ফল তর্কজালে আবদ্ধ না হয়ে এবং তাঁদের নিন্দাবাদে আক্ষেপ না করে কৃষ্ণধনবাবু তাঁর স্বাধীন মতামত প্রকাশ করে গেছেন। শিল্পক্ষেত্রে তাঁর সাংগ্ৰামিকতা আর্থিক দুর্গতি বা সন্তা জনপ্রিয়তার অপ্রতুলতার কখনও শুদ্ধ হয়ে যায়নি। চতুর্দিকের নিন্দা অপবাদ ও ভীষণ প্রতিকূল অবস্থার মধ্যেও তিনি সত্য প্রতিষ্ঠার জন্য ব্যক্তিগত সকল লাহনা ও দুঃখ অক্লেশে বরণ করেছেন। জীবিতকালে তিনি তাঁর প্রাপ্য সম্মানের এক কানাকড়িও পাননি—ভবিষ্যতে পাবেন বলেও তিনি আশা করেননি—ফলের দিকে দৃকপাত না করেই আজীবন তিনি স্বদেশের সংস্কৃতির ও সঙ্গীতের সেবা করে গেছেন।

কৃষ্ণধনবাবু তাঁর অকাট্য যুক্তি ও বিজ্ঞজ্ঞানোচিত মননশীলতা দ্বারা চিরাচরিত সঙ্গীতিক প্রথা ও তথাকথিত স্বীকৃত শাস্ত্রের ভ্রান্তি অপনোদন করে গেছেন। শ্রীবন্দ্যোপাধ্যায় এমন যুক্তিবাদী ও সত্যসন্ধ ছিলেন যে, সত্য-প্রতিষ্ঠাকল্পে তিনি তাঁর গুরুস্থানীয় ব্যক্তিদের বিরুদ্ধাচরণ করতেও পশ্চাৎপদ বা কুণ্ঠিত হননি। অন্ধ গুরুভক্তির আতিশয্যে তিনি কখনও অজ্ঞতা বা চিরকালোচিত অবৈজ্ঞানিক রীতিনীতি ও প্রথাকে প্রশংসা করেননি।

কলকাতার এক মধ্যবিত্ত পরিবারে কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৪৬ খ্রীষ্টাব্দে) জন্মগ্রহণ করেন। পিতার নাম শ্রীগোবিন্দচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ও মাতার নাম উমাস্বন্দরী দেবী। শ্রীবন্দ্যোপাধ্যায়ের বাল্যকাল সম্পর্কে অতি অল্পই জানা যায়। বর্তমান হেহুয়া অঞ্চলের ভীম ঘোষ লেনে (কলিকাতা-৬) বন্দ্যোপাধ্যায়-পরিবার বাস করতেন। কৈশোরে কৃষ্ণধনবাবু হেয়ার সাহেবের স্কুলে পড়াশুনা করেন। উত্তরকালে তিনি হিন্দু কলেজে অধ্যয়ন করেন। তিনি কতদূর পর্যন্ত লেখাপড়া করেন, তার সঠিক বিবরণ জানা যায়নি; কিন্তু তিনি যে অত্যন্ত মেধাবী ও অধ্যবসায়ী ছিলেন তা নিশ্চয়ই অস্বীকার করা যায়। পরবর্তীকালে কৃষ্ণধনবাবু কর্তৃক ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেট পদ গ্রহণ করার মধ্য দিয়েও অস্বীকৃত হয় যে, তিনি উচ্চ উপাধিদারী ও উচ্চ ইংরাজী শিক্ষাপ্রাপ্ত ব্যক্তি ছিলেন। কৃষ্ণধনবাবু নানা বিষয়ে আগ্রহশীল ছিলেন। নাট্যশাস্ত্রেও তাঁর গভীর

অল্পবয়সের কথা জানা যায়। বালো ও বোবনে তিনি ব্যায়াম চর্চাও করেছিলেন। কিশোর কৃষ্ণন অভিনয়-কলায়ও বিশেষ পারদর্শিতার নিদর্শন রেখে যান। সার্থক নট রূপে তিনি কিছুকাল পাশ্চাত্যের সম্মুখে আত্মপ্রকাশ করেন। ১৮৫২ খ্রীষ্টাব্দে বেলগাছিয়া ভিলার নাট্যাশালার অভিনীত মাইকেলের ‘শর্মিষ্ঠা’ নাটকে তিনি নার-ভূমিকা গ্রহণ করে নাট্যমোদীদের ভূয়সী প্রশংসা লাভ করেছিলেন। এ উপলক্ষে মাইকেলের সঙ্গে তাঁর ঘনিষ্ঠতা জন্মে। কৃষ্ণনবাবু তাঁর ‘চীনের ইতিহাস’ নামক গ্রন্থটি মাইকেল মধুসূদনকে উৎসর্গ করেছিলেন।

খুব অল্প বয়স থেকেই কৃষ্ণন সঙ্গীতাত্মশীলন আরম্ভ করেন। তিনি শ্রুতিধর ছিলেন—কানে শুনেই যে কোনও গান অবিকল শিখে নিতে পারতেন। অর্থাভাবে তিনি ধারাবাহিক ভাবে সঙ্গীত শেখার সুযোগ পাননি। এ প্রসঙ্গে বলা দরকার যে, সে সময় খুব বড় বড় শৌখিন রাজা মহারাজা বা পেশাদার লোক ছাড়া কেউ সঙ্গীতভ্যাস করার কথা কল্পনাও করতে পারতেন না। পড়াশুনা বজায় রেখে কৃষ্ণন-বাবু নানা অস্থবিধার মধ্যেও সঙ্গীতচর্চা অব্যাহত রাখেন—পরে তিনি স্বগায়ক ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীর নিকট কণ্ঠসঙ্গীতের পাঠ গ্রহণ করেন। সঙ্গে সঙ্গে নিজের চেষ্টায় পাশ্চাত্য সঙ্গীত ও রেখা-স্বরলিপি (staff notation) শিক্ষা করেন। শোনায় পিয়ানো সংগ্রহ করতে না পেরে তিনি কাগজে পিয়ানোর কী-বোর্ড (Key-board) এঁকে তার উপর পিয়ানো বাদন অভ্যাস করেছেন। ইউরোপীয় সঙ্গীতালোচনা করতে গিয়ে তিনি পাশ্চাত্যের সঙ্গীত গ্রন্থাদি দেখে মুগ্ধ হন ও সঙ্গীত শিক্ষাদানের বৈজ্ঞানিক প্রণালীতে আস্থা বানান হন। ভারতীয় ওস্তাদদের খাপছাড়া শিক্ষাপ্রণালীর উপর তিনি বীতশ্রদ্ধ হয়ে পড়েন এবং ভারতে বিধিবদ্ধ প্রণালীর সঙ্গীত শিক্ষা প্রবর্তনের জন্ত আন্দোলন ও আপসহীন সংগ্রাম চালিয়ে যান। স্বরলিপির সাহায্যে ভারতীয় সঙ্গীত শিক্ষার সম্ভবপরতা নিয়ে তিনি নানারূপ পরীক্ষা-নিরীক্ষা পরিচালনা করেন। এ প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে, সে সময় ওস্তাদগণ মুখে মুখে সঙ্গীত শিক্ষা দিতেন এবং প্রার্থন: নিরক্ষর ছিলেন বলে তাঁরা স্বরলিপি ও সঙ্গীত-গ্রন্থাদির চরম বিরোধিতা করতেন। সে যুগে সঙ্গীতালোচনা বা সঙ্গীত সাহিত্য বলতে বিশেষ কিছুই ছিল না। কৃষ্ণন বন্দ্যোপাধ্যায়ই এ দেশে এলবার্ট হলে সর্বপ্রথম সঙ্গীত সম্পর্কে বক্তৃতা করেন (স্মারকস্মরণীয় ১৮৯৮ খৃঃ)। আজ যে সঙ্গীত সম্মেলনী বা সঙ্গীত বিষয়ে বক্তৃতা ও প্রবন্ধাদি লেখা হয়—এ সবেরই পথিকৃৎ হলেন কৃষ্ণনবাবু।

কৃষ্ণনবাবু পরে পাথুরিয়াঘাটার প্রখ্যাত সঙ্গীতগুণী প্রদীপ ও বীণাবাদক হরপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়ের কাছে খাতারবাণীর প্রদীপ ও রাগালাপ শিক্ষা করেন।

চাবিকার্কনের জন্ত তিনি রাজস্টেটের স্কুল শিক্ষকের চাকুরী (১৮৬৫ খৃঃ) নিয়ে স্বল্প
গোয়ালিয়রে চলে যান। হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের পরিপূর্ণ জ্ঞান লাভের জন্তই
তিনি পশ্চিমে চাকুরী করতে যান। গোয়ালিয়র রাজ্য তখনকার দিনে ভারতীয়
উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের এক প্রধান কেন্দ্র ছিল। ক্রীষ্ণোপাধ্যায় সেখানে বিখ্যাত
সেতারী ওস্তাদ আহম্মদ জান্‌খাঁ সাহেবের কাছে সেতার বাঁদনের কলা-কৌশলাদি
আয়ত্ত করেন। মধ্যজীবনে কৃষ্ণধনবাবু কোচবিহার মহারাজের স্টেটে চাকুরী গ্রহণ
(১৮৭৬ খৃঃ) করেন। কোচবিহার থেকেই মহারাজ নৃপেন্দ্রনারায়ণ ভূপ বাহাদুরের
সহায়তায় তিনি তাঁর মূল্যবান গ্রন্থ 'গীতশূত্র সার'-এর প্রথম সংস্করণ প্রকাশ করেন
(১৬. ২. ১৮৮৫ ইং)। এই বিখ্যাত গ্রন্থটি কৃষ্ণধনবাবু জীবনের সর্বশ্রেষ্ঠ
কীর্তি রূপে পরিগণিত। ভারতীয় ভাষায় এমন যুক্তিপূর্ণ ও প্রয়োজনীয় সঙ্গীত
পুস্তক আর দ্বিতীয়টি নেই। পণ্ডিত ৮বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডেজী শুধু এ বইটি
পড়বার জন্য বাংলা ভাষা শিখেছিলেন। গীতশূত্র সাবের বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ
ও চমৎকারিত্ব দেখে ভাতখণ্ডেজী গ্রন্থখানিকে লক্ষ্যে সঙ্গীত কলেজের পাঠ্য-
তালিকাভুক্ত করেন। কৃষ্ণধনবাবুর পূর্বে দু'একটি সঙ্গীতবিষয়ক বই প্রকাশিত
হয়েছিল; কিন্তু সেগুলির তুলনায় তাঁর গীতশূত্র সার বইখানা রাগ রাগিণীর সৃষ্টিভিত্তি
অভিমত, বিশ্লেষণভঙ্গী ও তাত্ত্বিক দিক থেকে সম্পূর্ণ অভিনব ধরনের সঙ্গীত গ্রন্থ
হিসাবে আজও স্বীকৃত। তাঁর এ পুস্তক পাঠে তাঁর সঙ্গীত বিষয়ে অগাধ পাণ্ডিত্য ও
সংস্কৃত-বাংলা-সাহিত্যে অসাধারণ ব্যুৎপত্তি দেখে আশ্চর্যান্বিত হতে হয়। বাংলা
ভাষায় তাঁর অসামান্য দখল পাঠককে বিস্ময়াভিভূত করে তোলে।

কৃষ্ণধনবাবুর দ্বিতীয় মহৎ কীর্তি হলো ভারতীয় সঙ্গীতে আন্তর্জাতিক রেখা-
স্বরলিপি (Universal staff notation) প্রবর্তন-প্রচেষ্টা। ভারতীয় স্বরলিপি-
পদ্ধতি মূলতঃ ভাষা-ভিত্তিক ও বহুলাংশে অসম্পূর্ণ; তাই কৃষ্ণধনবাবু পৃথিবীর শ্রেষ্ঠ
বৈজ্ঞানিকসম্মত স্বব লখন প্রণালী আমাদের সঙ্গীতে ব্যবহার করার পক্ষপাতী ও
প্রচারক ছিলেন। কিন্তু দুর্ভাগ্যবশতঃ আমাদের দেশে সঙ্গীতজগতের চাবিকাঠি
সনাতনী ও উৎকর্ষবাদীভিমতীদের হাতে থাকতে আজও এদেশে সর্বাপেক্ষা উন্নত
বৈজ্ঞানিক স্বরলিপি-পদ্ধতির ব্যাপক প্রচলন সম্ভব হয়নি। কিন্তু যেদিন ভারতীয়রা
সঙ্গীতের আন্তর্জাতিক যোগাযোগের প্রয়োজনীয়তা অনুভব করবেন, সেদিন কৃষ্ণধন
নির্দেশিত পাশ্চাত্য রেখা স্বরলিপি গ্রহণ করা যে অপরিহার্য হবে সে বিষয়ে কোনও
সন্দেহের অবকাশ নেই।

হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের সমর্থক হয়েও কৃষ্ণধন রূপদ, খাল, টম্রা প্রভৃতি রীতির গানের

নিরঞ্জনীর (কোন কোন ক্ষেত্রে ক্লকচিহ্ন) কথা সম্পর্কে ষোরতর আশপ্তি করে গেছেন । তিনি নতুন স্টিকে সব সময়ই অভিনন্দন জানিয়েছেন । শত ভাল হলোও তিনি সঙ্গীতকর্মে পোনঃপুনিকতার বিরোধী ছিলেন ।

সঙ্গীতাচার্য কৃষ্ণধনকৃত গীতসূত্র সার গ্রন্থে গায়কের কণ্ঠ মার্জনা বিষয়ে বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী প্রসূত মনোজ্ঞ আলোচনা সন্নিবেশিত হয়েছে । এ সূত্রে স্মর্তব্য যে, ভারতীয় ভাষায় লিখিত সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিতে বহু অবাস্তব বিষয়ের অবতারণা করা হলোও কণ্ঠ বিষয়ক অতি প্রয়োজনীয় অধ্যায়ের বিশেষ কোন-উল্লেখ নেই । কৃষ্ণধন এ বিষয়েও পথ-প্রদর্শক হিসাবে সূচিহিত থাকবেন । তিনি তাঁর গ্রন্থে সঙ্গীতের উৎপত্তি, সাধারণ শিক্ষার উপর সঙ্গীতের ফল, সঙ্গীতালোচনার দুরবস্থা, স্বরপ্রকরণ ও স্বরসাধন, স্বরগ্রাম ও স্বরাস্তরের নিয়ম, গানের অলঙ্কার, রাগ-রাগিণীর উৎপত্তি বিষয়ক যুক্তি বিচার, রাগ-রাগিণী গাইবার সময় ও ঠাঁট, মেল প্রভৃতি নিরূপণ, আলাপ ও গানের রীতি, সঙ্গীত দ্বারা রসের উদ্দীপনা, হিন্দুসঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্র, কণ্ঠের সহিত যন্ত্রের সঙ্গত, মাত্রা, ছন্দ ও তালাদির বিবরণ, প্রচলিত তালসমূহের মাত্রা ও ছন্দ নির্ণয়, রাগাদির গ্রাম নিরূপণ, বডঙ্গ সংক্রমণ, ছন্দের প্রকার ও জাতি গানের প্রকার ও রীতি, রাগ রাগিণীর শ্রেণীবিচার ও জাতি, রাগাদির বাদী, সবাদী, অলুবাদী, বিবাদী, রাগাদি সম্বন্ধে বিভিন্ন মতের উপর সমালোচনা, স্বরের স্ৰুতিবিচার প্রভৃতি অসংখ্য বিষয়ে স্বচাক্ষুরে ক্রিয়াস্বক ও ঔপপত্তিক বিচার বিশ্লেষণ উপস্থিত করেছেন । তাঁর জাজীবন সাধনা ও গবেষণা লব্ধ জ্ঞানের অমূল্য ভাণ্ডার রূপে গীতসূত্র সার গ্রন্থ ভারতীয় সঙ্গীত সঙ্কানীর কাছে চিরসমাদর লাভ করবে ।

ভারতীয় সঙ্গীতে কোরাস্ (দলবদ্ধ গান), ঐকতানিক ও বহুতানিক সমবেত সঙ্গীত, গোষ্ঠী বাদন (orchestra), বহুস্বর মিলকরণ (harmonization) প্রভৃতি বিষয়েও ত্রিবন্দ্যোপাধ্যায় অগ্রণীর ভূমিকা পালন করেছেন । তানপুরা ও হারমোনিয়াম রত্ন সম্পর্কেও তিনি তাঁর স্বাধীন মতামত অকুতোভয়ে ব্যক্ত করে গেছেন, যদিও তা নির্বাংশে গ্রহণ বা বর্জনযোগ্য নয় । তাঁর তানপুরা বিরোধিতা সম্পর্কে সমালোচনার প্রবকাশ রয়েছে । তাঁর সমুদয় সঙ্গীতগ্রন্থ ভারতীয় সঙ্গীতার্থীদের অবশ্যই পাঠ্য । কৃষ্ণধনই আধুনিক সংগীতশাস্ত্রের (musicology) জনক ।

১৯০৪ খ্রীষ্টাব্দের ২০শে ফেব্রুয়ারী আসামরাজ্যের গৌরীপুরে বাংলার অন্ততম শ্রেষ্ঠ সঙ্গীতকোবিদ (musicologist), সঙ্গীত-চিন্তা-বিপ্লবী কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় শেষ নিঃশ্বাস ত্যাগ করেন । জীবনের অন্তিমপ্রাণে তিনি আসাম গৌরীপুরাধিপতি

প্রভাতচন্দ্র বড়ুয়ার (খ্যাতিমান চিত্রশরীচালক প্রমথেশ বড়ুয়ার পিতা) সঙ্গীতগুরু রূপে আসামে অবস্থান করেন ।

সঙ্গীত জগতে প্রতিজ্ঞার বিরুদ্ধে প্রগতির জন্য কৃষ্ণধন যে নিরলস প্রচেষ্টা চালিয়ে গেছেন এবং সর্বসাধারণের সঙ্গীত শিক্ষার কলঙ্কহার উন্মোচনে তিনি যে অলোকসামান্য অবদান রেখে গেছেন তার জন্য দেশবাসী কৃষ্ণধনবাবুকে চিরকাল স্মরণ করবেন ।

নীহারবিন্দু চৌধুরী ।

কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় কৃত পুস্তকাদির তালিকা (অসম্পূর্ণ)

- ১। গীতমৃত্ত সার (প্রথম ভাগ পরিশিষ্টসহ) ।
- ২। গীতমৃত্ত সার (২য় ভাগ, ২য় খণ্ড) ।
- ৩। সেতার শিক্ষা (তৃতীয় সংস্করণ) ।
- ৪। সেতারের গং ।
- ৫। হারমোনিয়াম শিক্ষা ।
- ৬। চীনের ইতিহাস ।
- ৭। হিন্দুধর্মী এরাস্ অ্যারেজ্ ড্ ফর দি পিয়ানোকোর্ডে ।
- ৮। সঙ্গীত শিক্ষা ।
- ৯। বৈদ্যকতান ।
- ১০। সেতারের অতিরিক্ত গং (পাশ্চাত্য রেখা-স্বরলিপি সম্বলিত)

সূচীপত্র

উপক্রমণিকা—

সঙ্গীতের উৎপত্তি	...	১
সাধারণ শিক্ষার উপর সঙ্গীতের ফল	...	৩
সঙ্গীতালোচনার ছরবহা	...	৬
ভারতবর্ষীয় সঙ্গীত	...	৮
সঙ্গীত লিখন প্রণালী	...	১১
১ম পরিচ্ছেদ : কণ্ঠ মার্জনা	...	১৫
২য় পরিচ্ছেদ : স্বর প্রকরণ ও স্বর সাধন	...	২৪
৩য় পরিচ্ছেদ : স্বরগ্রাম ও স্ববাস্তবের নিয়ম	...	২৮
সাঙ্কেতিক স্বরলিপিতে স্বরের সংকেত	...	৩২
৪র্থ পরিচ্ছেদ : কোমল ও কড়ি স্বরের বিবরণ	...	৩৬
৫ম পরিচ্ছেদ : স্বরলিপিতে স্বরের স্থায়ীকাল জ্ঞাপক সংকেত	...	৪৪
৬ষ্ঠ পরিচ্ছেদ : গানের অলঙ্কার	...	৫২
৭ম পরিচ্ছেদ : রাগ-রাগিনীর উৎপত্তি বিষয়ক যুক্তিবিচার	...	৬০
৮ম পরিচ্ছেদ : রাগ-রাগিনীর বিবরণ	..	৬৫
৯ম পরিচ্ছেদ : রাগ-রাগিনী গাওয়ার সময় ও ঠাঁট প্রভৃতি নিরূপণ	...	৭৬
১০ম পরিচ্ছেদ : আলাপ ও গানের রীতি	...	৯২
১১শ পরিচ্ছেদ : সঙ্গীত দ্বারা রসের উদ্দীপনা	...	১০৯
১২শ পরিচ্ছেদ : হিন্দু সঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্র	...	১২০
১৩শ পরিচ্ছেদ : কণ্ঠের সহিত স্বরের সঙ্গত	..	১৫৪
১৪শ পরিচ্ছেদ : মাত্রা, ছন্দ, ও তালাদির বিবরণ	...	১৬২
স্বরলিপিতে ছন্দের পদ বিভাগ	...	১৬৮
ছন্দের প্রকার ও জাতি	...	১৭২
স্বরলিপিতে গৌণরক্তির সংকেত	...	১৮১

১৫শ পরিচ্ছেদ :	প্রচলিত তালসমূহের মাত্রা ও ছন্দ নির্ণয়	...	১৮৩
	চতুর্মাত্রিক জাতি	...	১৮৩
	কাওয়ালী তাল	...	১৮৪
	টিমাতেতাল	...	১৮৫
	ঠুংরীতাল	...	১৮৭
	ছেপ্কা ও কাহারবা তাল	...	১৮৮
	আড়ার্থেকা তাল	...	১৮৮
	মধ্যমান তাল	...	১৯১
	ত্রিমাত্রিক-জাতি—খেমটা তাল আড়খেমটা তাল		
	একতাল, চৌতাল	...	১৯৩-২০০
	বিষমপদী জাতি—ঝাঁপতাল সুরফাক তাল বত্‌তাল		
	ধামার তাল পোস্তা তাল তেওট তাল রূপক তাল		
	চৌতাল তেওড়া তাল পঞ্চম-		
	সওআরী তাল	..	২০০-২১৪
	তালের চারি গ্রহ	...	২১৪
	লয়ের গতিভেদ ও তাহার উদ্দেশ্য	...	২১৮
	বিলম্বিত লয় (টিমা)	...	২১৯
	মাত্রামান ষষ্ঠ	..	২২১
১৬শ পরিচ্ছেদ :	রাগাদির গ্রাম নিরূপণ	..	২২৫
১৭শ পরিচ্ছেদ :	ষড়্জ পরিবর্তন ও ষড়্জ সংক্রমণ	...	২৩২
নির্ঘণ্ট		...	২৪৫

উপক্রমণিকা

সঙ্গীতের উৎপত্তি

সঙ্গীত মনুষ্যজাতির প্রাচীনতম বিদ্যা। আমাদের প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রে এবং পুরাণাদিতে একপ বর্ণিত আছে যে, সৃষ্টিকর্তা ব্রহ্ম মহাদেবের নিকট প্রথম সঙ্গীত শিক্ষা করিয়া, তাহা তিনি ভরত, নারদ, বসন্তা, হহ ও তুষ্ক, এই পাঁচ শিষ্যকে শিক্ষা দেন।* তন্মধ্যে ভরত মূনি দ্বারা পৃথিবীতে সঙ্গীত প্রচারিত হয়। ইহাতে আমাদের সঙ্গীতবিদ্যার অতি প্রাচীনত্বই প্রমাণিত হইতেছে, অর্থাৎ সঙ্গীত এত পুরাতন বিদ্যা যে, প্রাচীন শাস্ত্রকারেরা তাহাব আদি না পাওয়াতেই তাহা দেবাদিদেব মহাদেব হইতে উদ্ভূত হইয়াছে, ইহাই বলিতে বাধ্য হইয়াছিলেন। এক্ষণে ঐ সকল পৌরাণিক বিবরণ পবিত্যাগ করিয়া ন্যায় ও যুক্তি পথ অবলম্বন পূর্বক দেখা যাউক, সঙ্গীতের উৎপত্তি কিরূপ। ভারতীয় সঙ্গীতবেত্তা কাশ্যেন এ. উইলাড সাহেবও বলিয়াছেন যে, সমস্ত ভাষাতত্ত্ববিৎ দার্শনিকগণ একমত হইয়া সিদ্ধান্ত করিয়াছেন যে, মানবীয় ভাষারও পূর্বের সঙ্গীতের উদ্ভব হইয়াছে। এই মতের পরিপোষণার্থ তিনি ডাক্তার বাণিকৃত প্রসিদ্ধ ‘সঙ্গীতের ইতিহাস’ হইতে নিম্নলিখিত যুক্তি নিচয় নির্দেশ করেন। “পৃথিবীতে মনুষ্যোদ্ভবেব সঙ্গে সঙ্গেই কণ্ঠসঙ্গীত সমুদ্ভূত হইয়াছে। ভাষা সৃষ্টি হওয়ার পূর্বের স্মৃৎ, হৃৎ, আনন্দ, অমুরাগ প্রভৃতি মনের যাবতীয় আবেগ প্রকাশার্থে এক এক প্রকার দীর্ঘ স্বর স্বাভাবিকরূপে ব্যবহৃত হইত। চিত্তবিকার ব্যক্ত করিতে অধিক স্বরের প্রয়োজন হয় না, এবং সেই সকল আবেগসূচক স্বর মনুষ্য মাত্রেরই প্রায় একরূপ; কেবল বয়স, লিঙ্গ, এবং শারীরিক গঠনের বিভিন্নতায় স্বরের গম্ভীরতা ও তীব্রতার প্রভেদ হয় মাত্র। তৎপরে যখন দেশ ও সমাজের রীতি ভেদানুসারে কথার সৃষ্টি হয়, তখন ঐ

* ভবতঃ নারদ, বসন্তাঃ তুষ্কমেব চ।

পঞ্চ শিষ্যাঃ স্ততোধ্যাপ্য সঙ্গীতং ব্যাশ্রিষিষিঃ ॥” নারদ সংহিতা।

ইনি ১৮২৮ খ্রীঃ অব্দে হিন্দু সঙ্গীত সম্বন্ধে এক উত্তম গ্রন্থ ইংবাজী ভাষায় রচনা করিয়াছিলেন।

স্বাভাবিক স্বর ক্রমে অর্থশক্তিহীন ও নানা বাক্যে পরিণত হইয়া অস্পষ্ট হইয়া পড়ে। এখনও ইতর শ্রাণীদের মধ্যে ঐ স্বাভাবিক স্বর বর্তমান রহিয়াছে এবং তাহা সকলেই বুঝিতে পারে; কিন্তু মনুষ্যের এক এক কল্পিত ভাষা অতি অল্প স্থানেই প্রচলিত এবং তাহা বিশেষ আয়াস সহকারে লব্ধ হইয়া তাহাতে কথা বার্তা হয়। আরও, কল্পিত ভাষার কথাদ্বারা যাবতীয় আবেগ পরিষ্কার রূপে ব্যক্ত হয় না; সুখ দুঃখ প্রকার ভেদে অসংখ্য; ভাষা সেই সকলের বিভিন্নতা প্রকাশ করিতে অসমর্থ। একটি শব্দ অক্ষরযোগে শুদ্ধরূপে লিখিত হইয়া তাহা সর্বদা একই প্রকারে উচ্চারিত হয়; কিন্তু সেই উচ্চারণে ষত প্রকার স্বরভঙ্গী প্রযুক্ত হয়, তাহার তত প্রকার অর্থ হয়। একটা ‘হা’ কিম্বা ‘না’ এমনভাবে উচ্চারণ করা যায়, যে তাহাতে আদি অর্থের সম্পূর্ণ বৈপরীত্য সম্পাদিত হইয়া থাকে। ইহাতে প্রতিপন্ন হইতেছে যে, স্বরভঙ্গীর বহুল বিচিত্রতাই সংগীত; উহা ভাষারও আত্মস্বরূপ; উহা ব্যতিরেকে কোন শব্দেরই পরিষ্কার অর্থ হইতে পারে না।

সঙ্গীত যে আমাদের স্বভাবসম্মত, এবং আমাদের শারীরধর্মের নিয়মানুগত, তাহা ইহাতেই প্রতীয়মান হয়, যে আমরা কথা কহার স্বরকে কেমন অনায়াসেই পূর্ণস্বারিক (ডায়টনিক) ধ্বনিতে পরিণত করিতে পারি। বালকেরা কেমন শিশুকাল হইতেই তাহাদের আনন্দের ভাষাকে তালে ও ছন্দে এক প্রকার পরিণত করিয়া লয়। এই অভ্যাস শৈশব হইতেই জগদ্ব্যাপ্ত। এই জগৎ পৃথিবীস্থ সভ্যাসভ্য সকল ব্যক্তিরই সঙ্গীত দৃষ্ট হয়।

পক্ষী জাতির স্বরে সুন্দর পূর্ণস্বারিক ধ্বনি শুনিতে পাওয়া যায়, তাহা অনেকেই জানেন। বৌকথাক পাখী কোমল-গ-রি কোমল-গ-সা, এই প্রকার সুরে “বৌ কথাক” বলে। কোকিল ধীরে ধীরে যে:কুহু রব করে, তাহাতে মিড় যুক্ত সা-রি-সা, কখন সা-গ-সা, কখন সা-ম-সা উচ্চারিত হয়, যে সময়ে দ্রুত কুহু কুহু করে, তখন সা-রি, রি-গ, এই প্রকার সুরে ডাকিতে ডাকিতে, কখন কখন প পর্য্যন্তও উঠে; ভয় পাইলে অষ্টম সুরেই ডাকিয়া উঠে। পশুর রবেও পূর্ণস্বারিক ধ্বনি পাওয়া যায়। কুধার্তা হইলে বিড়ালী গৃহস্থের পায়ে পায়ে বেড়াইয়া যে সুরে ডাকে, তাহাতে সা-এর পর কোমল গ-এ অধিক জোর দিয়া সা-এ প্রত্যাগত হয়, তজ্জন্ত সেই রবে কাহুতি মিনতির ভাব প্রকাশ পায়। ইহাতেই জানা যাইতেছে যে, সংগীত জীবের স্বভাব-ধর্ম। ইহার কারণসম্বন্ধে প্রসিদ্ধ প্রাণিতত্ত্ববিৎ ডার্কউইন মহোদয় বলিয়াছেন যে, যৌন নির্বাচন (সেক্সুয়াল-সিলেকশন্) দ্বারা জীবের স্বর ক্রমবিকাশ (ইভোল্যুশন) ক্রিয়া যোগে ক্রমশ: পরিবর্তিত হইয়া, প্রয়োজন নিবন্ধন সাদৃশ্যিক ধ্বনিতে পরিণত

হইয়াছে। বস্তুতঃ, যে সকল প্রাণী কণ্ঠস্বর দ্বারা জীজ্ঞাতির মনাকর্ষণ করে, তাহাদের মনোহর ধ্বনিরই বিশেষ প্রয়োজন। সেই ধ্বনি মানবীয় চর্চা দ্বারা উৎকর্ষতা প্রাপ্ত হইয়া কণ্ঠ-সঙ্গীত, বস্তু-সঙ্গীত, প্রভৃতি নানা বিদ্যায় পরিণত হইয়াছে।

পূর্বেরই ব্যক্ত হইয়াছে যে, পৃথিবীতে এমন জাতি নাই, যাহার সঙ্গীত নাই। এক এক জাতির সভ্যতার ও মানসিক উন্নতির তারতম্যানুসারে সংগীতেরও উৎকর্ষাপকর্ষ দেখা যায়। ভারতীয় সংগীত ভারতীয় সভ্যতার অমুরূপ, তেমনি ইউরোপীয় সংগীত ইউরোপীয় সভ্যতার অমুরূপ। পরিত্রাজকেরা বলেন যে, আমেরিকার এবং আফ্রিকার আদিম নিবাসিদিগের সংগীত এখনও যেন মাতৃকোড়ে রহিয়াছে।

সাধারণ শিক্ষার উপর সঙ্গীতের ফল

“অনেকে বলেন যে, সঙ্গীতের উদ্দেশ্য কেবল আমোদ প্রমোদ। এই কথা নিতান্ত অপবিত্র ও অবাচ্য। সঙ্গীতকে আমোদ বলিয়া মনে করা ত্রায়াত্মগত কার্য নহে। যে সঙ্গীতের অন্য উদ্দেশ্য নাই, তাহা অবশ্যই অপদার্থ এবং অশ্রদ্ধেয়।” প্রাচীন বুদ্ধশ্রেষ্ঠ প্লেটো ঐ রূপ বলিয়াছেন। সঙ্গীত সম্বন্ধে জ্ঞানবান লোকমাত্রেরই ঐ প্রকার মত। অস্বদেশে বহু লোকেরই তদ্বিপরীত সংস্কার, অর্থাৎ তাহারা সঙ্গীতকে কেবল আমোদেরই বিদ্যা মনে করিয়া অতিশয় তাচ্ছিল্য করেন। পরন্তু তাহাদেরও দোষ দেওয়া যায় না। আমাদের সঙ্গীতের যেরূপ অবস্থা ও ব্যবস্থা, তাহাতে সঙ্গীতের উপর অন্ততর মত হওয়াই অসম্ভব। সঙ্গীত সর্বদা সংকাব্যের সহিত এক সূত্রে আবদ্ধ থাকা উচিত, তাহা হইলে সেই সঙ্গীতদ্বারা অন্তঃকরণে উন্নত ভাবের সঞ্চার হইয়া, উচ্চতর সাধু প্রবৃত্তি সকল উত্তেজিত হইতে পারে। সাধারণ শিক্ষার সঙ্গে সঙ্গে ঐ প্রকার সংগীত শিক্ষার আবশ্যকতা কেহই অস্বীকার করিতে পারেন না। ঐ সংগীতদ্বারা শারীরিক ও মানসিক, উভয়বিধ শিক্ষারই সাহায্য হয়। উহা দ্বারা

ঈশ্বরোপাসনা, সদাচারিতা ও রুচিবিজ্ঞান (ইস্থেটিক্‌স) সম্বন্ধে লোকের প্রবৃত্তি সমধিক উত্তেজিত ও সবলা হয়। রুচিবিজ্ঞানশীলনের প্রভাবে সংগীত, সাহিত্যোত্ত্যাহনের বাছা বাছা অল্পম পুষ্পমালা ধারণ পূর্বক, কনিষ্ঠা সহোদরা চিত্রবিজ্ঞাকে সঙ্গে লইয়া, স্বভাব ও কল্পনা ক্ষেত্রে যাহা কিছু সুন্দর, সুমধুর, সমঞ্জস, পরিপাট্যব্যবস্থায়ুক্ত, ও সুপ্রকাণ্ড (সাব্লাইম্), সেই সকলেব প্রতি আত্মাকে পক্ষপাতী হইতে উপদেশ করে, এবং তত্তদগুণগ্রাহিণী প্রবৃত্তিনিচয়কে বিকশিত করে। সদাচারিতা অর্থাৎ নীতিশিক্ষা সম্বন্ধে সংগীত সংকায়ের সহিত মিলিয়া অপরিণতবুদ্ধি যুবকদিগের মনাকর্ষণ করতঃ তাহাদের প্রয়োজনীয় নীরস সত্বপদ্য সমূহকে স্বস্বাদ ও পীতিপদ্য করে। কোমলবুদ্ধি বালক বালিকাদিগকে কথায় বুঝাইয়া যে সকল সত্বপদ্যের প্রতি মনোযোগী করা যায় না, গানস্বরূপে সেই সকল শিখাইলে তাহার। সদানন্দ চিত্তে তাহাদের প্রতি অভিনিবিষ্ট হয়।

গান গাওয়া উপযুক্ত মত শিক্ষা কবিত্তে হইলে পটাবলিরও পরিষ্কার রূপ পাঠাভ্যাস প্রয়োজন হয় ও তাহাতে বাগিজিয়ের জায্য ব্যবহার প্রযুক্ত উচ্চারণ শক্তিরও সমীচীন উন্নতি হয়। গানের তালাভ্যাস দ্বারা ছন্দের গুঢ় রহস্যের উপলব্ধি হয়, এবং বর্ণাদির লঘু গুরুত্বের উদ্দেশ্য হৃদয়ঙ্গম হইয়া, উহাদের সত্ব-হারদ্বারা চিত্তাকর্ষিণী বাক্‌শক্তি জন্মায়। গান গাওয়ায় এবং চৈচাইয়া পাঠ করায় ফুসফুসের ও বক্ষস্থল পেশী সমূহের কার্য সুপরিচালিত হইয়া, তাহাদের স্বাস্থ্য ও সামর্থ্য বৃদ্ধি হয়। ইউরোপে দৃষ্টান্ত-সংগ্রহ (ষ্টাটিষ্টিক্‌স) দ্বারা প্রতিপন্ন হইয়াছে, যে অল্পাল্প ব্যবসায়োপেক্ষা প্রকাশ্য গায়ক ও বক্তাব ব্যবসায় দীর্ঘায়ুর পক্ষে সাহজক। এতদ্দেশে যে সুরাপ্রিয়তা বৃদ্ধি হইয়াছে, সংগীতাত্মশীলনে অবকাশ সময় ব্যয়িত হইতে থাকিলে, সুরাপানের ক্রমশঃ হ্রাস হইবার সম্পূর্ণ সম্ভাবনা। ইতিহাসে প্রকাশ আছে যে, জর্মনীয় লোকদিগের সংগীতপ্রিয়তা বৃদ্ধি হওয়াতে, তাহাদের অস্তিরিক্ত সুরাপান প্রথাব তিরোভাব হইয়াছিল। সংকায়ের সহিত সংগীত সংযোজিত হইলে তদ্বারা মানসিক উন্নতির যথেষ্ট স্থান পাওয়া যায়, কেননা তদন্তশীলনে ভ্রুচিকীর্ষা, অভিনিবেশ ও অল্পধাবন শক্তি প্রতিভাত হয়, এবং নূতন নূতন রচনার গুণাগুণ সন্ধান জনিত বিচার ও চিন্তা শক্তির সমূহ উৎকর্ষতা সম্পাদিত হইয়া থাকে।

সঙ্গীতের উপকাব সকল সময়েই দেদীপ্যমান। অতএব, সম্ভব হইলে, সকল লোকেরই সঙ্গীত অভ্যাস করা উচিত। গান সঙ্গীতবিজ্ঞার মূল, তাহা পূর্বেই প্রতিপন্ন হইয়াছে। বিখ্যাত জর্মনীয় পণ্ডিত ডাক্তার মাক্স মহোদয় বলেন যে, “প্রত্যেক ব্যক্তিরই গান শিক্ষা করা উচিত। গান মানব প্রকৃতির অন্তর্জাত সংগীত ;

কণ্ঠ সেই সংগীতের স্বাভাবিক যন্ত্র—কেবল তাহাই নয়, কণ্ঠ অন্তরাঙ্গার সহবোধক সজীব ইন্দ্রিয়। চিত্তের সমস্ত বিকার ও উদ্বেগ কণ্ঠদ্বারা যুগ্মমন্ত ও পরিব্যক্ত হয়, বাস্তবিক বাক্য এবং গান আমাদের আদি কাব্য, এবং বিস্তৃত বার্তিক্য পর্যন্ত চিত্তের চিরসঙ্গী। গান ব্যক্তির স্বতন্ত্র ধন, অর্থাৎ এক এক জনের নিজ নিজ সম্পত্তি, বাহ্যতে অল্পে ভাগ বসাইতে পারে না।”

গানে লোক সামাজিক হয়, অতিশয় মুখচোরা লোকেরও সপ্রতিভতা বৃদ্ধি হইয়া তাহার সমাজের ভয় শিবোহিত হইয়া যায়। সং সমাজে গমনাগমনের অভ্যাস থাকিলে লোকেব যথেষ্টাচাৰিতা জন্মিতে পারে না। আমাদের অনেক গায়কের কুরিহিতা দেখা যায় বটে, কিন্তু তাহাব এক কাৰণ আছে, আমাদের দেশে স্নায়কের সংখ্যা অতি অল্প, যে দুই একজন স্নায়ক হন, তাঁহাবা সর্ব সাধারণের যথেষ্ট আদর পাঠিয়া যথেষ্টাচাৰী হইয়া উঠেন, কেননা গানেব প্রয়োজন হইলে তাঁহারা ব্যতীত উপায়ান্তর নাই। অতএব গায়ক সংখ্যা যত বৃদ্ধি হইবে, ততই তাঁহাদের চরিত্রতা কমিতে থাকিবে। উপাসকাদিগেব দোষে উপাস্ত দেবতার মাহাত্ম্য হানি হইতে পারে না। গানে জনসাধারণের পরস্পরের প্রতি সহানুভূতির বৃদ্ধি হয়; ভক্তি এবং উপাসনার গাভীৰ্য ও গুণগুণতা সম্পাদিত হয়, অবকাশ সময় ও পরোৎসবাদি নির্দোষ পবিত্রানন্দের মোহিনী যুক্তি ধারণ করে, জনসমাজ সজীবিত ও তৃপ্তিজনক হয়; আমাদের সমুদয় অস্তিত্ব সমুন্নত হয়, এবং লোকের যত গানপ্রিয়তা ও যত গায়ক সংখ্যা বৃদ্ধি হইতে থাকে, ততই আমাদের স্থানন্দের বৃদ্ধি হয়, অধিক কি—দশ বিংশ জনে মিলিয়া গান গাওয়ার ত্রায় নির্মল সুখ আর নাই।

গাইতে না পারিলে স্বরগ্রামের ও সুরের নানাবিধ সন্ধকের তাৎপর্য, রাগ বাগিনীর রস ও সৌন্দর্য, এবং স্বর রহস্যের যাবতীয় নিগূঢ়তা সম্যগুপলব্ধি হয় না। স্থূল কথায়, গাইতে না পারিলে, সঙ্গীতে সম্পূর্ণ জ্ঞান লাভ কখনই হয় না। কিন্তু চুখের বিষয় এই যে, বঙ্গদেশে গানের চর্চা নাই বলিলেও অতুক্তি হয় না। সকল দেশেরই জাতীয় গীত আছে, কিন্তু বাঙ্গালীর জাতীয় গীত নাই। অপর সকল দেশেই ক্রিয়া কাণ্ড ও উৎসবোপলক্ষে পৈত্রিক রীতাহুসারে পারিবারিক গান প্রথা থাকতে, সেই সকল দেশের লোকদিগের বাল্যকাল হইতেই গান গাওয়া অভ্যাস হয়। বাঙ্গালীর সে প্রথা নাই, সেইজন্য বাঙ্গালীর ত্রায় অসাম্প্রতিক জাতিও কোথাও দৃষ্ট হয় না, এবং বাঙ্গালীর ত্রায় সংগীতে এত হতশ্রদ্ধা কাহারও নাই। এইজন্য আমাদের দেশে সংগীত ব্যবসায়ী লোকের এতাদিক দুরবস্থা। ইংলণ্ডে আইন কিম্বা চিকিৎসা ব্যবসায়ী ব্যক্তিগণ মাসিক যত অর্থ উপার্জন করে, সংগীত ব্যবসায়ীর।

ততোধিক করে। ভারতীয় লোকের এক আশ্চর্য সংস্কার এই যে, “সংগীত বিজ্ঞা আমীরের ও ফকিরের”। কিন্তু ইদানীং ঘোর সামারিক ইউরোপীয় লোকদিগের সংগীতপ্রিয়তার আতিশয্য দেখিয়া, এ কালের বাঙ্গালীর সংগীতে কিঞ্চিৎ আস্থা হইয়াছে। কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, তাহা শিক্ষার কোন উপায় নাই।

সঙ্গীতালোচনার দুরবস্থা

আমাদের দেশে গান শিক্ষা কবা বড়ই কঠিন ব্যাপার, কারণ শিক্ষার কোন নিয়ম নাই, প্রণালী নাই, এবং শিক্ষা বিধায়ক সঙ্গুপদেশ সম্বলিত পুস্তকও নাই। গান শিক্ষার পুস্তক হইতে পারে, ইহা ভারতীয় সংগীতবেত্তাদিগের বিশ্বাসই নাই। সর্বত্রই সংগীত ব্যবসায়ী ওস্তাদদিগের মুখ ভিন্ন গান শিক্ষার উপায়ান্তর নাই। ভাল ভাল ওস্তাদদিগের এই ব্যবসায় প্রায়ই পৈতৃক; তাঁহারা পৈতৃক বিজ্ঞা অপরকে সহসা দিতে ইচ্ছুক নহেন। তবে নিতান্ত পেটের দায়ে কিঞ্চিৎ শিক্ষা অল্পকেন দেন বটে, কিন্তু মন খুলিয়া শিক্ষা না দেওয়াতে, শিক্ষা ভাল হয় না। সংগীত চর্চা বিস্তৃত হইয়া ক্রমে সংগীত কর্তবের (প্র্যাকটিসের) উন্নতি হউক, এরূপ সহৃদয়তা সহকারে শিক্ষা দানে ত্রুটি না হইলে কখনই শিক্ষা ভাল হয় না, এবং শিক্ষা প্রণালীরও উৎকর্ষতা হয় না। কিন্তু আমাদের ওস্তাদদিগের সহৃদয়তা মাত্রও নাই। যাহাদের সংগীত বিজ্ঞা গোপন রাখাই উদ্দেশ্য, তাঁহারা সংগীত শিক্ষার গ্রন্থ কি কারণ প্রস্তুত করিবেন? আবার, কাহারও সেই সহৃদয়তা থাকিলেও, বিজ্ঞাভাবে তাঁহার গ্রন্থ রচনার ক্ষমতা হয় না। ভারতের প্রাচীন ও আধুনিক ভাষাতে নানা প্রকার সংগীত গ্রন্থ আছে বটে, কিন্তু তদ্বারা কর্তবের কোন উপদেশ ও সাহায্য পাওয়া যায় না। তাহা উপপত্তি (থিয়রি)-তেই পরিপূর্ণ; এবং এই সকল উপপত্তিও প্রায় ভ্রমসঙ্কুল দৃষ্ট হয়। এই সকল নানা কারণে লোকের বিশুদ্ধ সংগীত জ্ঞান নিতান্ত বিরল।

অনেকের এইরূপ বিশ্বাস, যে গান গাওয়া অতি দুর্লভ ক্ষমতা ও সেই ক্ষমতা উপার্জন করাও অতিশয় কঠিন; ঈশ্বরের বিশেষ রূপা না হইলে কেহ শিক্ষা করিয়াও গায়ক হইতে পারে না; কারণ গান বিচার যন্ত্র যে স্বর কণ্ঠ, তাহা সকলের অদৃষ্টে ঘটে না; সেইজন্য অতি অল্প লোকেই সুগায়ক হয়। এই বিশ্বাস অত্যন্ত ভ্রান্তিমূলক। দয়াময় ঈশ্বর যেমন বাক্শক্তি সকলকেই দিয়াছেন, সেইরূপ গানোপযোগী কণ্ঠও সকলকে দিয়াছেন; এবং তত্শ্রুণো গানও দিয়াছেন। অতি অল্প লোকেই এরূপ কণ্ঠ পায়, যাহাতে সংগীত একেবারেই হয় না। ব্যক্তি মাত্রেই যেমন বল, বুদ্ধি, সৌন্দর্য প্রভৃতি সম্ভবমত পরিমাণে প্রাপ্ত হয়, কেবল কোন কোন সৌভাগ্যবান ব্যক্তি উহার কোনটা অনেকাপেক্ষা অধিক পায়, গান শক্তিও সেই রূপ। আমাদের দেশে গান শিক্ষার উপায় না থাকাতোই গায়কের সংখ্যা এত অল্প। গান শিক্ষা যদি বাল্যকাল হইতেই করা হয়, তাহা হইলে সকলেই সুগায়ক হইতে পারে, সন্দেহ নাই। অধিক বয়সে গান শিক্ষা অতি দুরূহ ব্যাপার, কারণ তখন কণ্ঠের নমনীয়তার হ্রাস হওয়াতে, তাহা ইচ্ছামত ফিরাণ ঘূবাণ যায় না। আমাদের দেশে বালকের সংগীত শিক্ষা নিষিদ্ধ, সুতরাং অধিক বয়সে যিনিই গান শিখিতে যান, তিনিই অকৃতকার্য হন। আরো এক বিশেষ কারণ এই, ওস্তাদেরা গানে অলঙ্কারের উপর অলঙ্কার চাপাইয়া তাহার নির্মল যুক্তিকে এমন বিকৃত ও বিকটাকার করিয়া তুলেন যে, তাহা দেখিয়া লোকে ভয় পায় ও হতাশ হয়। প্রচুর গমক্ গট্কারী বিহীন, অথচ সুন্দর সুমধুর হিন্দুস্থানী রীতির গান প্রায় নাই। বিচিত্র কৌশলে রচিত, কারিগরীবিশিষ্ট (আর্টিষ্টিক) গানে অলঙ্কারের বিশেষ প্রয়োজন হয় বটে, কিন্তু নব্য শিক্ষার্থীদের প্রথমতঃ কিছু কাল শাদা সিঁধা গান অভ্যাস করাই উচিত। তাহা না করিয়া, কএক ‘দিন সাবুগমের আরোহণাবরোহণ অভ্যাস করতঃ, একেবারে তানসেন-কৃত দরবারী কানোড়ার ঞ্জদ, কিম্বা সদারন-কৃত ইমন-কল্যাণের খেয়াল আরম্ভ করিয়া দেন। ইহাতে গান শিক্ষা যে কঠিন হইবে, তাহার আশঙ্ক্য কি? সোপান দিয়া কলিকাতার মহুমেন্টের দশগুণ উচ্চেও উঠা যায়। মনে কর, ইংরাজী সাহিত্য শিক্ষার ইচ্ছায় যদি কেহ বর্ণপরিচয়ের প্রথম পুস্তক সাজ করিয়াই শেক্সপিয়ার বা মিল্টন পড়িতে আরম্ভ করে, তাহার যেমন কোন কালেই ইংরাজী শিক্ষা হয় না; আমাদের দেশে গান শিক্ষা সম্বন্ধে অবিকল ঐরূপ প্রথাই প্রচলিত। এই জন্যই লোকের এরূপ সংস্কার হইয়া গিয়াছে যে, গান শিক্ষা যাহার তাহার কার্য্য নহে। কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে। ইউরোপে সংগীত-লোচনার বিষয় অল্পসন্ধান করিলে জানা যাইবে, যে ঐ কথা সত্য কিনা। তথায় বাল্যকাল হইতে গান শিক্ষা করার রীতি প্রচলিত, সেইজন্য যেই শিক্ষা করিতে পায়, সেই

সুগায়ক হইয়া উঠে। আমাদের দেশে যাহারা সুগায়ক হইয়াছেন, তাঁহারা সকলেই বাল্যকাল হইতে নিশ্চয় গানের চর্চা করিয়াছেন। লেখক গলায় বয়সা ধরার পূর্ব হইতেই গান শিক্ষা আরম্ভ করিয়াছিল। অধিক বয়সে গানের চর্চা আরম্ভ করিয়া কেহই সুগায়ক হইতে পারে নাই, ইহা স্থির নিশ্চয়। এক্ষণে জিজ্ঞাসা হইতে পারে, কোন্ সময়ে গান শিক্ষা আরম্ভ করা উচিত? বালকের লেখা পড়া আরম্ভের সঙ্গে সঙ্গেই গানারম্ভ হওয়া উচিত, তাহা হইলে বয়স কালে প্রত্যেকেই উত্তম গায়ক হইয়া উঠে, তাহার কোন সন্দেহ নাই। কিন্তু এক্ষণে আমাদের ভদ্র সমাজে সেকপ প্রথা হওয়া অসম্ভব, কারণ লোকের সে রুচি নাই, শিক্ষার স্থান নাই, উপযুক্ত গুরু নাই, এবং অভ্যাস করিবার সামগ্রীও নাই, অর্থাৎ বালকেব গাওয়ার উপযুক্ত গানও নাই। অতএব আমি এই পুস্তকে সে চেষ্টা পাই নাই, যাহা কিছু কিছু গাইতে পারেন, তাহাদের চর্চার উৎকর্ষতা বিধান জন্য এই পুস্তক লিখিত হইল।

ভারতবর্ষীয় সঙ্গীত

ভারতবর্ষে সঙ্গীত অনেক প্রকার, এবং তাহাদের অসংখ্য ভিন্ন ভিন্ন জনপদস্থ লোকের রুচি ও স্যভতার অনুযায়ী। ভারতে চারি প্রকার সঙ্গীত প্রধান— হিন্দুস্থানী সঙ্গীত, বাংলা সঙ্গীত, মাহারাজ্জীয় সঙ্গীত, এবং কর্ণাটা সঙ্গীত। এই কয় প্রকারের মধ্যে হিন্দুস্থানী সঙ্গীত সর্বাপেক্ষা মনোহর ও উৎকৃষ্ট। ভারতবর্ষের উত্তর-পশ্চিমথণ্ডে পঞ্জাব হইতে পাটনা পর্য্যন্ত প্রদেশকে হিন্দুস্থান বলে। হিন্দুস্থান ভারতীয় সভ্যতার আদি স্থান; অতএব এই স্থানে বহুকাল হইতে সঙ্গীতের বহুবিধ চর্চা হওয়াতেই, হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের সমধিক উন্নতি সাধন হইয়াছে। তানসেন, বৈজু বাওরা, গোপাল নায়ক প্রভৃতি জগদ্বিখ্যাত গায়কগণের শিক্ষা হিন্দুস্থানেই হয়; এবং হিন্দুস্থানেই তাঁহারা কীর্ত্তি স্থাপন করেন। এই জন্য ভারতের সর্বত্র হিন্দুস্থানী গুণাদের আদর অধিক; এবং হিন্দুস্থানী গুণাদের নিকটে সকলে গান শিখিতে পছন্দ

করেন। ইদানীন্তন বঙ্গদেশে হিন্দুধর্মী সংগীত শিক্ষার প্রতি লোকের আগ্রহাতিশয় হইয়াছে। অতএব হিন্দুধর্মী সংগীত শিক্ষার সৌকর্য্যার্থ এই গ্রন্থ প্রণীত হইল।

অনেকের এই বিশ্বাস যে, হিন্দুধর্মে মুসলমানাধিকার হওয়ার পূর্বে হিন্দু সংগীতের যে উন্নতি হইয়াছিল, মুসলমানদের আগমনের পর হইতে তাহাব অবনতি হইয়াছে, সংগীতের বহুবিধ সংস্কৃত গ্রন্থাবলি এই বাক্যের প্রমাণস্বরূপ নির্দেশিত হয়। মুসলমানেরা এই সকল গ্রন্থকে চর্চা করেন নাই বটে, কিন্তু তাঁহারা প্রথমতঃ হিন্দুদিগের নিকট হইতেই সমস্ত হিন্দু সংগীত শিক্ষা করেন। পাঠান রাজত্বের এবং প্রথম মোগল রাজত্বের সময় প্রধান প্রধান গায়কগণ হিন্দু ছিলেন, অমর তানসেন প্রথমে হিন্দু ছিলেন। পরে ক্রমে ক্রমে মুসলমানেরা সমস্ত বিষয় ভাল করিয়া শিক্ষা করিলে, বাদশাহী দরবাবে মুসলমান গায়ক ও বাদকের আদর ও প্রতিপত্তি হয়, তাহা হওয়াই স্বাভাবিক। এই প্রকারে হিন্দু সংগীত মুসলমানদিগের হস্তগত হয়, এবং তাঁহাদের দ্বারা, ও বাদশাহী উত্তেজনা ও উৎসাহ যোগে, সংগীতের অনেক উন্নতি ও সমধিক শ্রীবৃদ্ধি হইয়াছে। উন্নতি হইলে প্রকৃতিরও পরিবর্তন হয়, অতএব প্রাচীন সংগীত হইতে আধুনিক সংগীত অনেক বিষয়ে যে ভিন্ন হইয়া গিয়াছে, তাহার কোন সন্দেহ নাই। সংগীতের সংস্কৃত গ্রন্থ-সকলের মধ্যে কেবল উপপত্তি ভিন্ন, গান ও গত প্রভৃতি কর্তব্যবশতের উদাহরণ কিছুই পাওয়া যায় না। সুতরাং প্রাচীন বা আধুনিক, কোন সংগীত যে উত্তমতর, তাহার প্রত্যক্ষ প্রমাণ পাওয়া দুষ্কর। প্রাচীন কালের ব্যবসায়ী লোকে যে এই সকল সংস্কৃত গ্রন্থের মতামতসারে সংগীত সাধনা করিত, তদ্বিষয়ে অনেক সন্দেহ আছে। এই পুস্তকের ১২শ পবিচ্ছেদে এই সকল সংস্কৃত গ্রন্থের কিঞ্চিৎ সমালোচনা করা হইয়াছে; তদ্বারা সংগীত কুতূহলী পাঠকগণ উহাদের কার্য্যিক (প্রাকটিক্যাল) উপযোগিতা কিন্ত, বুঝিতে পারিবেন। মুসলমান সম্রাটদিগের সময়ে হিন্দু ও মুসলমানে পরস্পর ঘোর প্রতিদ্বন্দ্বিতা হইয়াছিল। এই ভয় তৎকালে সংগীতের যে প্রকার চর্চা হইয়াছে, তাহা পূর্বকালোপেক্ষা অধিক ব্যতীত অল্প নহে। প্রতিদ্বন্দ্বিতাই উন্নতির প্রধান কারণ ও উত্তেজক; অতএব তাহারই প্রভাবে হিন্দুধর্মী লোকের সংগীত জ্ঞান, রচনা কৌশল, এবং কর্তব্য শক্তি প্রভৃতিব যথেষ্ট উৎকর্ষিত হইয়াছে, কেননা নবাব পাদশারা ভূয়োভূয়ঃ উৎসাহ দানদ্বারা বহুকাল এই প্রতিদ্বন্দ্বিতার শ্রোত প্রবল রাখিয়াছিলেন। সেই সময়ে নূতন রাগ বাগিণীব সংখ্যা যেমন বৃদ্ধি হইয়াছে, নূতন নূতন সংগীত যন্ত্রেরও সৃষ্টি হইয়াছে। এই প্রকার উন্নতির অনেক লক্ষণই দেখা যায়, কেবল সংগীতের দুর্বোধ্য সংস্কৃত গ্রন্থের অমূল্যত্ব হয় নাই বলিয়া, সংগীতের অবনতি হওয়া স্বীকার্য্য

হইতে পারে না। ঐ সকল গ্রন্থের বর্ণিত ২২ প্রকার শ্রুতি, ২১ প্রকার মুচ্চনা, ২৩ প্রকার গমক্, ৬৩ প্রকার বর্ণালঙ্কার, শত সহস্র প্রকার তান, ইত্যাদির কেবল নাম মাত্র শিখিয়া ওস্তাদদিগের কি উপকার হইত? কোন কোন গ্রন্থে ঐ সকল ঔপপত্তিকাংশের দুই একটা কাণ্ডিক দৃষ্টান্ত পাওয়া যাইলেও, ঐ সকল উপপত্তি প্রাচীন সংগীতেরই উপযোগী জ্ঞাত, আধুনিক সংগীতে ব্যবহার নাই। মুসলমানেরা ভারতবর্ষে আসিয়া যে প্রকার সংগীত প্রাপ্ত হইয়াছিল, তাহা হয়ত তখনই প্রাচীন সংগীত হইতে অনেক ভিন্ন হইয়া পড়িয়াছিল।

তুনা যায়, যে দক্ষিণে কর্ণাট ও দ্রাবিড় প্রদেশে নাকি সংস্কৃত গ্রন্থানুসারে সংগীত চর্চা হইয়া থাকে। দ্রাবিড়ী গায়কের গান কলিকাতার অনেকেই শুনিয়াছেন, হিন্দুস্থানী কাযদা অপেক্ষা দ্রাবিড়ী কাযদা কখনই উৎকৃষ্ট, কিম্বা তত্তুল্য মনোহর বলিয়াও বোধ হয় নাই। অতএব কেবল গ্রন্থ দেখিলেই হয় না। সংগীত সাধনা ও কর্তব্যের বিজ্ঞ। যে গ্রন্থে কর্তব্যের সম্যক উপদেশ ও সাহায্য পাওয়া যায়, সেই গ্রন্থই বিশেষ উপকারী, এবং আমাদের তাহারই অভাব। নতুবা সংগীতের সংস্কৃত গ্রন্থের যখন অভাব নাই, সেই সকল গ্রন্থ কি আধুনিক ভাষায় অনুবাদ করিয়া লওয়া যায় না? তবে আমরা উপযুক্ত সংগীত গ্রন্থের অভাব ভোগ করিতেছি কেন? প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের মত ও রীতি অবলম্বনে বঙ্গভাষায় প্রথমতঃ ‘সঙ্গীততরঙ্গ’ নামক গ্রন্থ প্রস্তুত হইয়াছিল। ঐ গ্রন্থ দ্বারা কয়টা লোকের সংগীত জ্ঞানের উন্নতি, এবং সাধনা ও কর্তব্যের সাহায্য হইয়াছে? ইদানীন্তন ঐ প্রকার প্রাচীন সংস্কৃত মতাবলম্বনে যে সকল গ্রন্থ প্রকাশিত হইয়াছে, তাহাদেরও ঐ প্রকার ফল হইয়াছে। ঐ প্রকার গ্রন্থ দ্বারা লোকের কেবল জেঠামী বৃদ্ধি হয় মাত্র; আসল বিষয়ে জ্ঞান লাভ কিছুই হয় না। আধুনিক হিন্দুস্থানী সংগীতের রীতি ও প্রকৃতি ভিন্ন প্রকার; সেই সকল পর্যালোচনা করিয়া আধুনিক সংগীতের নূতন ব্যাকরণ প্রস্তুত করার প্রয়োজন। সংগীত-কর্তব্যের প্রকৃত সাহায্য হয়, এ প্রকার গ্রন্থ প্রণয়নের কৌশল এতদ্দেশীয় সংগীতবেত্তাগণ বিশেষ অবগত নহেন, কারণ ঐ প্রকার গ্রন্থ কখন অসম্ভব ছিল না। ইউরোপে ঐ প্রকার গ্রন্থ রচনা প্রণালীর যথেষ্ট উন্নতি হইয়াছে, কারণ তথায় গ্রন্থ দৃষ্টে শিক্ষা ভিন্ন মৌখিক শিক্ষার রীতি নাই। কোন ইউরোপীয় ভাষার সংগীত গ্রন্থের পরামর্শ গ্রহণে আমাদের সঙ্গীত গ্রন্থ প্রস্তুত করিলে, অনায়াসেই ইচ্ছানুরূপ ফল লাভ হয়, তাহার যথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া গিয়াছে। মংগ্রীত ‘সেতার শিক্ষা’ নামক গ্রন্থে ইউরোপীয় প্রণালী অবলম্বন করাতে, সেতার বাদন সহজ

করা সম্বন্ধে আমি সম্পূর্ণ কৃতকার্য হইয়াছি*। এই গ্রন্থেও উক্ত পরীক্ষিত উৎকৃষ্ট শিক্ষা প্রণালী অবলম্বন করা হইয়াছে; অতএব ইহাতেও ঐ প্রকার ফল প্রাপ্তির আশা করা যাইতে পারে।

সঙ্গীত-লিখন-প্রণালী

সংগীতেব স্বব, তাল, গমক প্রভৃতি যে সঙ্কেতাক্ষর দ্বাৰা লিখিয়া প্রকাশ করা যায়, তাহাকে “স্ববলিপি” কহে। স্ববলিপি দুই প্রকাৰ, ‘সারগম’ স্ববলিপি, ও ‘সাস্থৈতিক’

ঐ গ্রন্থ সম্বন্ধে এক জন সম্প্রদত শাস্ত্রবিদ্যার, সম্প্রদত ও বাঙ্গালা গ্রন্থকার, এবং সঙ্গীতদক্ষ মহাত্মা যে অভিজ্ঞাৰ ব্যক্ত করিয়াছেন, তাহা সাধারণেণ গোচরার্থ নিম্নে প্রকাশিত হইল :—

বিনয়পূৰ্ণ নিবেদনসেতং,

মহাশয়। আপনার সহিত আমার পরিচয় নাই। কিন্তু অদ্য চারি পাঁচ মাস হইল আমি আপনকার ‘সেতার শিক্ষা’ গ্রন্থ একখানি আনাইবাছি। ঐ গ্রন্থ আনাইবার পূর্বেই কতকগুলি সেতারের গত আমার শিক্ষিত ছিল, তন্নিমিত্ত গ্রন্থে কল্পিত সঙ্কেতগুলি বুঝিতে আমার কষ্ট হয় নাই। এক্ষণে আমি ঐ গ্রন্থেব প্রায় ২৫, ৩০টা গত শিখিয়াছি। গ্রন্থে যে গতগুলি লিখিত আছে তন্মধ্যে প্রায়ই উৎকৃষ্ট, বিশেষতঃ মজিদ খানি অর্থাৎ চিমা কাওআলীব গতগুলি অতীব চমৎকার। লিখন প্রণালীও যত দূর বিশদ ও সুগম হইতে পারে তাহা হইয়াছে। আমার মতে আজি পর্যন্ত সঙ্গীত বিষয়ে যে সকল গ্রন্থ প্রকাশ হইয়াছে, আপনার গ্রন্থ সে সকলের অপেক্ষাই সর্বোৎকৃষ্টম ও নির্দোষ। আমি সঙ্গীতসাধ, যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকা, মুদ্রঙ্গমঞ্জরী প্রভৃতি গ্রন্থগুলিও আনাইবাছি ও দেখিয়াছি। সেগুলিতে গ্রন্থকারগণের উচ্ছৃঙ্খল করনা ও প্রাপ্তিই অধিক লক্ষিত হইল। তাহার প্রমাণার্থ দুই একটা স্থল উদ্ধৃত কবিলাম, দেখিবেন। * * * * * বাহা হটক সংবাদ পত্রেব সম্পাদকেরা যখন ঐ গ্রন্থগুলির প্রশংসা করিয়াছেন, তখন মাদৃশ ক্ষুদ্র ব্যক্তির নিন্দা বা প্রশংসা তাহার কোন ক্ষতি বৃদ্ধি নাই। পবিত্র “ভারত সংস্কারকে” আপনাব সেতার শিক্ষার নিন্দা দেখিয়া আমি অত্যন্ত দুঃখিত হইয়াছি। নিশ্চয়ই আপনি প্রশংসাৰ লোভে যত্র ইহা তাদৃশ অযোগ্য ব্যক্তির নিকট সমালোচনার্থ পুস্তক খানি দিয়াছিলেন। সমালোচকের যোগ্যতা বিচার করেন নাই। বাহারা অগাধ ও নজাদিসমূহ সাগরে সন্ধান করিয়া মুন্সী উত্তোলন করাকে লাভ বিবেচনা কবে, অথবা বটকাখীর্ণ কেতকীবনে প্রবেশ পূর্বক পুষ্পোচ্চবনকে সম্পদ বলিয়া মানে, তাহাবাই আপনকার গ্রন্থ সমালোচনার যোগ্য পাত্র। আমরা অমুবোধ করি যে, আপনি তাদৃশ লোককে আর ঐ গ্রন্থ সমালোচনার্থ প্রদান না কবেন। মনে করুন ঐ পুস্তক খানি থাকিলে ৪টা টাকা আপন ব থাকিত, সন্দেহ নাই, নিবেদনমতি।

রাজারামপুর, দিনাজপুর,

২৬এ ভাদ্র ১২৮১।

(সহী) শ্রীমহেশচন্দ্র চক্রবর্তিনঃ (তর্কচূড়ামণি)।

(নিবাতকবচ বধ. কাব্যশেটিকা, প্রভৃতির গ্রন্থকর্তা)।

স্বরলিপি। সারগম প্রভৃতি সুরের নামের আত্মকর যোগে যে স্বরলিপি লিখা যায়, তাহাকে সারগম স্বরলিপি বলা যায়; এবং রেখা ও বিন্দু, কিম্বা অঙ্ক কোন প্রকার সংকেত যোগে যে স্বরলিপি লিখা যায়, তাহাকে সাস্থ্যতিক স্বরলিপি বলে।

ভারতবর্ষে স্বরলিপির ব্যাহার কখন ছিল না*, মুখে মুখেই চিরকাল সংগীত শিক্ষা হইতেছে, সেই জন্ত ভাবতীয় সংগীতের দ্বারা স্বরলিপির উপকার অবগত নহেন, স্বরলিপি দ্বারা সকল প্রকার গানের গ্রন্থ তাল বিশুদ্ধরূপে লিখা যাইতে পারে, ইহা তাঁহারা বিশ্বাসও করেন না। তাঁহারা বলেন যে, হিন্দু সংগীত অলিখনীয়; কাবণ তাঁহারা এই আপত্তি করেন যে, স্বরলিপি দ্বারা গান যদি বিশুদ্ধরূপেই লিখা যাইতে পারে, তবে স্বরলিপি শিখিয়াই লোকে তদ্রূপে গান বাজিত হইতে পারে না কেন? অনেক কৃতবিদ্য লোকেও এই তর্কের ভ্রমজালে নিপতিত হন। স্বরলিপি সংকেতাবলি চিনিতে ও তাহার তাৎপর্য বুঝিতে পারিলেই যে গান গাওয়ার ক্ষমতা জন্মে, একপ মনে কবা উচিত নহে। স্বরলিপি দেখিয়া দুই এক বৎসর নিরন্তর অধ্যাস করিলে, তবে লিপি দৃষ্টিমাত্র নূতন গান বিশুদ্ধরূপে গাওয়া সম্ভব হয়। অতএব স্বরলিপি প্রণালীর দোষ দেওয়া, কিম্বা সংগীত লিপিবদ্ধ করা অসম্ভব মনে করা, অজ্ঞতার ফল। লিখিত ভাষা সম্বন্ধে একপ কেহই মনে করেন না যে, ভাষা লিখার সম্বন্ধে—বর্ণমালা—এখনও অসম্পূর্ণ রহিয়াছে। কিন্তু কেবল অক্ষর নির্ভরেই কি সব পাঠ

* অনেকের একপ অনুসারে যে, পুরাকালে স্বরলিপি প্রচলিত ছিল। এই সংস্কার অতীব প্রতিষ্ঠিত মূলক। স্বরলিপি প্রচলিত থাকিলে, কোন না কোন প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত পুস্তকে তাহার এক আখড়া উদ্ধৃতিও পাওয়া যাইত। স্বরলিপি—এই কথাটাই আধুনিক। শাস্ত্রদেব-প্রণীত ‘সঙ্গীত বজ্রকব’, নোমেনব-কৃত ‘বাগবিবোধ’, অহোবল-প্রণীত ‘সঙ্গীত-পারিজাত’, প্রভৃতি সংস্কৃত গ্রন্থে স্বরলিপির ন্যায় যে সারগম দৃষ্ট হয়, তাহা প্রকৃত স্বরলিপি নহে, কাবণ এহাতে সুরের বিভিন্ন স্থানীয়, এবং আশ্, মিড, গমক প্রভৃতি, সংকেত দৃষ্ট হয় না, কেবল সুরের নাম-মাত্র প্রাপ্ত হওয়া যায়। অতএব তাহাকে কেবল সারগম বলা যাইতে পারে, প্রকৃত স্বরলিপি ভিন্ন প্রকার। গোপাল নাথক, তানসেন প্রভৃতি আধুনিক কালের বিখ্যাত পুণ্ডিত গায়কগণ কেহই স্বরলিপি দৃষ্টে কখন সঙ্গীত শিক্ষা করেন নাই। সকলেই মুখে মুখে গান শিক্ষা করিয়াছেন, এবং হাত দিয়া মাত্র শিখন শিক্ষা করিয়াছেন। সুরের নামমাত্র ব্যবহার থাকিলেই স্বরলিপির ব্যবহার থাকা বলা যাইতে পারে না, এটা হইলে সকল দেশে, সকল জাতিতেই স্বরলিপি ব্যবহার আছে, বলিতে হয়, কেননা সকল সভ্য জাতিতেই সঙ্গীতের সুরের নাম প্রচলিত আছে, এবং বাহাদের ভাষার বর্ণমালা আছে, তাহারা এই সকল নাম লিখিয়া থাকে। কিন্তু হুড়বোপ ভিন্ন অন্য কোথাও প্রকৃত স্বরলিপির উদ্ভাবন হয় নাই, এর অধুনা যে যে জাতি স্বরলিপি দৃষ্ট সঙ্গীতালোচনা করিতেছে, তাহারা সকলেই ইউরোপীয় স্বরলিপির ব্যবহার করিতেছে।

† ইংরাজীতে এইকপ সাবগম সাধনকে *solfeggio* বলে।

করা যায় ? কখনই নহে। বালকে নাটক পড়িতে পারে না ; বালক কেন, অস্বদেশীয় ভঙ্গ সন্তানের মধ্যে অনেক বয়স্হ লোকেও নাটক পড়িতে পারেন না। তজ্জন্য যে অক্ষরে নাটক লিখিত হয়, তাহার দোষ কেহই দেন না ; সে পাঠকেরই দোষ, কেননা বাহার সংস্কার ও অভ্যাস অধিক, তিনি অনায়াসেই পড়েন। অতএব সকল কার্য্যেই সাধনা ও সংস্কার, দুইএরই বিশেষ প্রয়োজন। ভাষাব অর্থনিবিশেষে অসংখ্য প্রকার উচ্চারণেব প্রয়োজন হয়, কিন্তু বর্ণমালায় তাহাব শতাংশের একাংশ সঙ্কেতও নাই। আর তাহা করাও অসম্ভব। তাহা কবিলেও অক্ষবের জটিলতা দোষে কেহ কখন লিখিত ভাষা সহজে শিক্ষা কবিতে পারিত না। অভ্যাস ও সংস্কার বলে সঙ্কেতের ঐ অভাব আপনা হইতেই পবিপূবিত হইয়া যায়। অনেক সাহেব ইংলণ্ড হইতে হিন্দী ও বাঙ্গলা ভাষা উত্তম শিক্ষা কবিয়া আইসেন, কিন্তু প্রথমতঃ তাহার বাঙ্গলা ও হিন্দী কথা এ দেশীয় লোকে কেহই বুঝিতে পারে না। তাহাতে কেহ এরূপ মনে করে না, যে ঐ সকল ভাষা অলিখনীয়। পুস্তক দেখিয়া যেমন শিক্ষা করিতে হয়, তেমন প্রথম প্রথম লোকের মুখেও সর্বদা শুনিতে হয়, তাহা হইলে সংস্কার শীঘ্রই জন্মে। ভাষাব শ্রায় সঙ্গীতেরও অনেক কার্য্য সঙ্কেতদ্বারা লিখিয়া প্রকাশ করা হুসাধ্য। ইহাতেও সংস্কার ও অভ্যাস দ্বাৰা সেই সকল অভাব পরিপূর্ণ হয়। ভাষাপেক্ষা সংগীত লিখা বং সহজ, কেননা ইহা কতকগুলি অপরিবর্তনীয় নিয়মেরই অধীন। সেই নিয়মেব অনুধাবন হইলেই, সংগীত লিখা যাইতে পারে। যাহারা সংগীত লিখার চৰ্চ্চা কবে নাই, তাহাদের তদ্বিষয়ে অবিশ্বাস হওয়া অসম্ভাবিত নহে।

সুপ্রসিদ্ধ ইউরোপীয় পরিব্রাজক মার্কো পোলো যৎকালে আফ্রিকায় ভ্রমণ করেন, তাঁহাব সঙ্গীয় এক বন্ধু তাঁহাব কোন যন্ত্র লইয়া দূবে গিয়াছিলেন। সেই যন্ত্র প্রয়োজন হওয়াতে মার্কো পোলো তদ্বিষয়ে এক পত্র লিখিয়া, তাহা এক কাফ্রিকে দিয়া, দূবস্থ বন্ধুর নিকট পাঠাইলেন। বন্ধু সেই পত্র পাঠমাত্র যন্ত্র খানি বাহিব করিয়া দিলেই, সেই কাফ্রি একবারে চমৎকৃত ও অবাক হইয়া গেল ; এবং তদবধি সেই গ্রামস্থ তাবৎ কাফ্রি মার্কো পোলো ও তাঁহার বন্ধুকে দেবতা বলিয়া মান্ত ও ভক্তি করিয়াছিল। কাফ্রিরা লিখিতে পড়িতে জানিত না, সুতবাং তাহাব উপকার অবগত ছিল না ; হঠাৎ তাহা দেখিয়া যে তাহারা চমৎকৃত হইবে, এবা বিজ্ঞাবান্ লোককে দেবশক্তিমন্ত মনে করিবে, তাহা কিছুই আশ্চর্য্য নহে। অধুনা ভাবতবর্ষে সংগীত সম্বন্ধেও অবিকল ঐ রূপ অবস্থা। ইন্দানীং যে দুই এক ব্যক্তি স্বরলিপি সহকারে গান সাধনা করিয়া কৃতবিদ্য হইয়াছেন, তাঁহাদের লিপি দৃষ্টিমাত্র নূতন নূতন গান গাওয়া যে ওস্তাদ দেখেন, তিনিই

আশ্চর্য্য হন। অতএব স্বরলিপি চর্চা বাহাতে দেশময় ব্যাপ্ত হয়, তাহার চেষ্টা করা প্রত্যেক দেশহিতৈষী ব্যক্তিরই কর্তব্য। কোন্ স্বরলিপি সহজ ও উৎকৃষ্টতর, তাহার মীমাংসার জন্ত অপেক্ষা করার প্রয়োজন নাই। বাহার যে লিপি সামনে পড়িবে, এক্ষণে তাহার তাহাই অভ্যাস করা উচিত। এই প্রকারে সংগীতনিপুণ ভদ্রলোক মাজেরই স্বরলিপির কার্য্যজ্ঞান বৃদ্ধি হইলে, ক্রমে পাঁচ প্রকার চর্চা করিতে করিতে, কোন্ স্বরলিপি যে সহজ ও অধিকতর কার্য্যোপযোগী, তাহা লোকে আপনা হইতেই বুঝিতে পারিবে। এখন তদ্বিষয়ে বাদান্তবাদ করা বৃথা, কারণ সাধারণে তাহার তাৎপর্য্য কখনই সম্যক বুঝিতে পারিবে না। আমার মতে ইউরোপীয় সাঙ্কেতিক স্বরলিপি যে সর্ব্বাংশে উৎকৃষ্টতম, তাহাব বিচার মৎপ্রণীত ‘সেতার শিক্ষা’ নামক গ্রন্থের মূখবন্ধে দ্রষ্টব্য।

গীতসূত্র সার

১ম পরিচ্ছেদ—কণ্ঠ মার্জনা

কণ্ঠ অতীব চমৎকার ও অল্পপম যন্ত্র । মনুষ্যকৃত কোন যন্ত্রই এ পর্য্যন্ত কণ্ঠেব ত্রায় ক্ষমবান হইতে পাবে নাই, কখন যে পারিবে, তাহাও সম্ভব বোধ হয় না । প্রতি মুহূর্তে কণ্ঠযন্ত্র ব্যবহৃত হইতেছে বটে, কিন্তু বিশেষ যন্ত্র ও অভিনিবেশ ব্যতীত ইহার ক্রিয়ারহস্ত অবগত হইতে পারা যায় না, কেননা ইহার কার্য চাক্ষুষ হইবার উপায় নাই । ভারত-বর্ষীয় গায়কগণ কণ্ঠ মার্জনার স্নিয়ম ও সূচপায় এখনও জানিতে পারেন নাই । কি প্রণালীতে সাধনা করিলে স্বব স্নমধুর ও সবল হয়, এবং বহুকাল পর্য্যন্ত কার্যক্ষম থাকে, তাহা প্রায়ই কেহ জানেন না । সেই জন্য অনেক গায়কেই, বিশেষতঃ কালাবৃত, অর্থাৎ ওস্তাদী গায়কগণ, যথেষ্ট শ্রম কবিয়াও সর্ব সাধারণের চিত্তরঞ্জন করিতে পারেন না, এবং প্রায়ই দেখা যায় যে, গায়কের বয়স কিঞ্চিৎ অধিক হইলেই আর গানশক্তি তত থাকে না, ইহার বহু জীবিত দৃষ্টান্ত প্রাপ্ত হওয়া যায় । কণ্ঠ সম্বন্ধে লোকের আশ্চর্য্য ভ্রান্তি এখনও রহিয়াছে, কণ্ঠ পরিষ্কার হইবে বলিয়া গায়কেরা, ঘৃতাক্ত বস্ত্রখণ্ড পুনঃ পুনঃ গ্রাস করিয়া, তাহা বাহির করিয়া লয় ; অধিক ঘৃত দিয়া খিচুড়ী খাইয়া, তাহা উগ্ধীর্ণ করিয়া ফেলে । তাহারা জানে না যে, গলদেশে দুইটা নালী, একটা অননালী, যদ্বারা খাদ্য উদরস্থ হয়, সেইটা ভিতর দিকে, অপরটা শ্বাসনালী, যদ্বারা নিশ্বাস প্রশ্বাস হয়, এটা সম্মুখের দিকে । এই শ্বাসনালী দিয়াই কথা ও গান উচ্চারণ হয় । যাহারা উপরোক্ত প্রকারে কণ্ঠ পরিষ্কার করিতে চেষ্টা করেন, তাঁহাদের সকল কার্যই অননালী দিয়া হয়, কিন্তু সে নালী দিয়া শ্বরোচ্চারণ হয় না, স্বতরাং তাঁহাদের সকল শ্রমই পণ্ড হয় । যে শ্বাসনালী দিয়া শ্বর বাহির হয়, তন্মধ্যে বায়ু ভিন্ন কিছুই যায় না, যাইলে অত্যন্ত কাশি

হয়, যাহাকে “বিষম লাগা” বলে, কেবল বায়ু নিব্বিলে যাতায়াত করে*। সেই বায়ুই কণ্ঠস্বরের কৰ্ত্তা। কণ্ঠ হইতে কি প্রকারে স্বরোৎপাদন হয়, তাহা গায়কেরা অনবগত থাকাতেই, স্বরের উৎকৰ্ণতা সম্পাদনের উপায় অবগত হইতে পারেন নাই। স্বরোৎপাদনের নিয়ম ক্রমে বর্ণিত হইতেছে †।

শ্বাসনালীর উপর প্রাপ্তে দুই খানি পাতলা ক্ষুদ্র স্বক্ থাকে, তাহারা বায়ুদ্বারা কম্পিত হইয়া ধ্বনি উৎপাদন করে। এই স্বক্ দুই খানিকে “বাক্-তন্তু” (ভোকাল কর্ড্‌স্) নামে কহা যায়। উহাবা নলেব মুখে সামনা সামনি পড়িয়া থাকে। শব্দ করার ইচ্ছা হইলে, কণ্ঠস্থ পেশী দ্বারা বাক্ তন্তুদ্বয় উত্তিত হয়, তখন ফুস্‌ফুস্‌ নামক রুদয়স্থ বায়ুকোষ হইতে বায়ু আসিয়া উহাদিগকে কম্পিত কবিলে, ধ্বনি উৎপন্ন হয়। অতএব ফুস্‌ফুস্‌ ও বাক্-তন্তু, এই দুই সামগ্রী কণ্ঠস্বরের মূল উপাদান। উহাদের যোগাযোগ্য ব্যবহারেই স্বরের উৎকৰ্ণাপকৰ্ণতা হয়—মধুর ও কর্কশ হয়। ফুস্‌ফুস্‌-যন্ত্র ভস্মাব জায়, অর্থাৎ কাম্যাবের হাপরের জায়। সর্দী হইলে উহাতে শ্লেষ্মা জন্মে, তখন বায়ুর ব্যাবাহত ঘটিয়া স্বর বিকৃত হয়। অধিক চীৎকাব কবিলে, শিষ্মা সর্দী হইলে, কোমল বাক্-তন্তুদ্বয় ক্ষীত হইয়া স্বরবিকার উৎপন্ন হয়। বাটীতে কোন ক্রিয়া কাণ্ড হইলে, কন্ধকর্ত্তার গলা অগ্রে ভাঙ্গিয়া যায় তাহারও কারণ এই :—অধিক চীৎকারে বাক্-তন্তু বায়ু কর্ত্তক অধিক আহত হইয়া ক্ষীত হয়, তখন আর তাহা ভাল রূপে কম্পিত হইতে না পারাতে, স্বব-ভঙ্গ উপস্থিত হয়; এবং কখন অতিশয় ফুলিয়া একবারে কম্পিত হইতে না পারাতে স্বব বন্ধ হইয়া যায়। অতএব বাক্-তন্তু যাহাতে ক্ষীত না হয়, এবং ফুস্‌ফুসে যাহাতে শ্লেষ্মা না জন্মায়, গায়কের সর্বদা এই প্রকার সাবধানে থাকা উচিত।

কণ্ঠ স্বর দুই প্রকার; স্বাভাবিক ও বাজখাঁই। স্বাভাবিক স্বর অধিক মিষ্ট ও সহজ-সাধ্য, বাজখাঁই স্বর আশু চটক্‌দার হয় বটে, কিন্তু তত মিষ্ট হয় না ‡। বাজখাঁই

* শ্বাসনালী দিয়া কোন পদার্থের অধোগতি হইলে, তাহা ফুস্‌ফুসে দিয়া পড়ে। কিন্তু ফুস্‌ফুস্‌ এমনি কোমল যন্ত্র যে, তাহাতে তত্ত্ব পদার্থ গড়িলেই মৃত্যু উপস্থিত হয়। অতএব এই বিপদ নিবারণার্থ স্বভাবের এমনি কোঁশল যে, কণ্ঠনালী দিয়া বায়ু ভিন্ন অন্য কোন পদার্থ যাইতে থাকিলেই, কাশি উপস্থিত হইয়া উহাকে উৎক্লিপ্ত করিয়া ফেঁদে—কণ্ঠ হই নামিতে দেখ না।

† এই বিষয়ের বিস্তারিত বিবরণ অবগত হওবার জন্য ডাক্তার কার্পেন্টার ও মূল্যব কৃত ‘শবীর বিধান’ এবং ডাক্তার রাশ্ ও চার্লস লান্ কৃত কণ্ঠতত্ত্ব বিষয়ক গ্রন্থ ইংবাজী শিক্ষিত সঙ্গীত ছাত্রদিগের পাঠ করা উচিত।

‡ জুস্ত কেজ্‌মোহন গোস্বামী মহাশয় কৃত ‘সঙ্গীতসারে’ লিখিত আছে “গলা চাপিয়া বাজখাঁই পদ্ধতিতে যে এক প্রকার গান করার প্রথা আছে, বাজ বাহাদুর সেই পদ্ধতির প্রণেতা। বাজ বাহাদুর ১৬০০ খৃঃ শতাব্দীতে মালবা প্রদেশে রাজ্য করিতেন।”

আওআজ কৃত্রিম স্বতরাং স্বাভাবিক, এবং তাহা আয়ত্ত করাও কঠিন; এই জন্ত অনেকে বাহবা লইবার আশায় বাজর্থাই স্বর অভ্যাস করেন। কিন্তু কণ্ঠের মধুবতা নষ্ট করার পক্ষে বাজর্থাই বিশেষ পটু। হিন্দুস্থানের কালার্বত্ গায়কেরা যে আওয়াজ গলায় সাধনা করেন তাহা সম্পূর্ণ বাজর্থাই না হইলেও তাহাকে অর্ধ বাজর্থাই বলা যায়। স্বাভাবিক আওয়াজে অতি অল্প ওস্তাদেই গাইয়া থাকেন; এই জন্ত ওস্তাদী গান সঙ্গ সাধারণের মনোরঞ্জক হয় না, এবং ওস্তাদদিগের ঐ কণ্ঠ গলাও টেকে না। উহার কারণ, এবং বাজর্থাই ও স্বাভাবিক, উভয়বিধ স্বর কি রূপে উৎপন্ন হয়, তত্তাবধিষয় নিম্নে প্রকটিত হইতেছে।

খাসনালীর মুখদেশের নাম 'লারিংস'; তাহা বৃত্তের ঞায় গোল। সেই বৃত্তের দুই দিকে, ভিন্ন স্থানে, বাক্-তন্তুঘর একটীর সম্মুখে অপরটী অবস্থিত করে। ইহার। বায়ুর প্রতিঘাতে সমস্তুর ধ্বনিত হয়; এবং ইহার। পেশী দ্বারা সঞ্চারিত হইলে ধ্বনি উচ্চ হয়, ও ঢিল পড়িয়া স্থলীকৃত হইলে, ধ্বনি গম্ভীর হয়। সেই সকল ধ্বনি মুখগহ্বরের স্থানে স্থানে, যথা—তালুতে, গণ্ডে, দন্তে, প্রতিধ্বনিত হইয়া, প্রবলতা ধারণ করত নির্গত হয়। মুখগহ্বরের তারতম্যে স্বরেরও তারতম্য হয়। যাহার মুখগহ্বরের স্বর অনিয়মিতরূপে প্রতিধ্বনিত হয়, তাহার স্বর স্থললিত হয় না। বাক্-তন্তু ঘর স্বতন্ত্র কম্পিত হইলে, অর্থাৎ কম্পনের সময় কেহ কাহাকে স্পর্শ না করিলে, স্বাভাবিক স্বর নির্গত হয়। বাজর্থাই স্বর উচ্চারণ কালে গলা চাপিয়া লারিংসের বৃত্তাকার পরিবর্তন পূর্বক অণ্ডাকার করিতে হয়, তখন বাক্-তন্তুঘর পরস্পর নিকটস্থ ও কম্পন কালে ঠেকা ঠেকি হইয়া, একটীতে অপরটী আহত হয়; এই রূপে যে চেরা ধ্বনি উৎপন্ন হয়, তাহাই বাজর্থাই। বাক্-তন্তুঘর ঐ প্রকারে আঘাত প্রাপ্ত হওয়াতে স্ফোট হইয়া তখন আর উচ্চ ধ্বনি নির্গত করিতে পাবে না; এই জন্ত বাজর্থাই গলা অধিক চড়ে না। বাক্-তন্তু ফুলিয়া মোটা হইয়া খাদ স্বর অনায়াসে উৎপন্ন করে, এই হেতু কালার্বত্ গায়কেরা খাদে গাইতেই বিশেষ পটু। বাক্-তন্তু উল্লিখিত রূপে আঘাত পাইয়া ফুলিয়া যাওয়াতে ক্রমে তাহার স্বরোৎপাদন শক্তির হ্রাস হয়; এই কারণে ওস্তাদী গায়কেরা বেশী বয়সে আর কণ্ঠক্ষুর্তি পান না।

এক্ষণে জিজ্ঞাসা হইতে পারে যে, বাজর্থাই আওআজের যদি এতই দোষ, তবে ওস্তাদের। কষ্ট করিয়া উহা সাধনা করেন কেন? ইহার কারণ প্রাচীন প্রথা ও অভ্যাস; অভ্যাসে দোষ গুণের বিচার থাকে না, মন্দও ভাল বলিয়া বোধ হয়। ঐ প্রথা হওয়ার কারণ এই, তাহুরা যন্ত্রের যে ধ্বনি, তাহা বাজর্থাই আওআজের

ভায় । ঐ যন্ত্রের সওয়ারীর উপর সূতা দিয়া যে জোয়ারী করা হয়, তাহাতেই তারের বাজুখাই ধ্বনি হয় । ঐ সূতা তারে লাগাইয়া সওয়ারীর উপর টানিয়া ক্রমে এমন স্থানে দ্বিভূত হয়, যে খানে রাখিলে তার কম্পনের সময় সওয়ারীর উপর ক্রমাগত আহত হইতে থাকে, তাহা হইলেই এক প্রকার চেরা বাঁজী আওয়াজ উৎপন্ন হয় ; সেই জোয়ারী করা আওয়াজই বাজুখাই আওয়াজ । তাম্বুরা যন্ত্র যে প্রকারে নিশ্চিত, তাহাতে তারের স্বাভাবিক ধ্বনি তত প্রবল না হওয়াতেই, উক্ত প্রকারে জোয়ারী দিয়া তাম্বুরার ধ্বনি প্রবল করা হয় । ওস্তাদেরা চিরকাল তাম্বুরা লইয়া গান করিয়া থাকেন, সূতরাং উহার জোয়ারীকৃত আওয়াজের সহিত গলার আওয়াজ মিল করিবার জন্য কণ্ঠস্বরেও তাঁহারা জোয়ারী দেন, তাহাতেই বাজুখাই আওয়াজ হয় । কণ্ঠে কি প্রকারে জোয়ারী হয়, তাহার প্রক্রিয়া পূর্বেই বলা হইয়াছে, অর্থাৎ বাক্-তন্তুদ্বয় পরস্পর ঠেকা ঠেকি হইয়া কম্পিত হইলে জোয়ারী হয় । ওস্তাদী গায়কেরা যন্ত্র ভিন্ন যে গাইতে ইচ্ছা করেন না, তাহা সকলেই জানেন । তাহার কারণ এই যে, তাঁহারা জোয়ারী করা আওয়াজে গান গাওয়া অভ্যাস করিতে, শাদা গলায় ভাল গাইতে পাবেন না ; তাম্বুরার সাহায্য ব্যতীত গলায় জোয়ারী সুবিধা মত আইসে না, আসিলেও তত পরিষ্কার হয় না ; তাম্বুরার জোয়ারীকৃত ধ্বনির সহিত কণ্ঠ মিলাইয়। গাইলে কণ্ঠে জোয়ারী পরিষ্কার হয়, এবং যন্ত্রের সহিত মিলিত হইয়া কিঞ্চিৎ সূক্ষ্মাভ্য হয় ।

বহু কাল হইতে তাম্বুরা লইয়া গান কবার প্রথা বঙ্গমূল হওয়াতে, এবং তাম্বুরা ব্যতীত গানের সাহায্যকারী অল্প উদ্ভূততর যন্ত্র না থাকাতে, ওস্তাদেরা তাম্বুরার অল্পরোধে কণ্ঠস্বরেও জোয়ারী করিয়াই বাজুখাই ধরণ সাধনা করিতে বাধ্য হইয়াছেন । এক্ষণে দেখা যাইতেছে যে, তাম্বুরা যন্ত্রই যত অনিষ্টের মূল ; অতএব উহার সহিত আওয়াজ সাধা কখনই উচিত নয় । সাধনা দ্বারা কণ্ঠস্বর মিষ্ট করিতে হইলে, হার্মোনিয়ম যন্ত্রের * সহিত সাধিয়া উহারই আওয়াজ কণ্ঠে অনুকরণ করার যথাসাধ্য চেষ্টা করা উচিত, তাহা হইলে কণ্ঠ অতিশয় সুমধুর হইবে । কিন্তু হার্মোনিয়ম

* গ্রন্থকার যে হার্মোনিয়ম যন্ত্রের কথা মনে বাসিখা উহার সহিত গলা মিলাইয়া স্বব অভ্যাস করিবার কথা বলিয়াছেন তাহা অধুনা প্রচলিত হার্মোনিয়ম যন্ত্র নহে, যে সময়ে এই গ্রন্থখানি প্রথম প্রকাশিত হয় (১৮৮৫) সেই সময়কাল বিদেশে প্রস্তুত অতীব সুন্দর উৎকৃষ্ট হার্মোনিয়মকেই তিনি বুঝাইয়াছেন । হার্মোনিয়ম যন্ত্রে তাম্বুরার ন্যায় জোয়ারীর দোষ না থাকিতে পারে কিন্তু এখনকার কালের বাজার চলতি হার্মোনিয়মের একটা প্রধান ত্রুটি এত যে, উহাতে স্পন্দ স্তরান্তর অর্থাৎ ‘ফ্রিটিং’ বিশেষ কোন অবকাশ নাই । হার্মোনিয়মের গদ্যগুলি পূর্ণনির্দিষ্ট ও অপরিবর্তনীয়রূপে বাঁধা থাকায় প্রতি সপ্তকান্তান্তরে যে বাইশ ফ্রিটিং আরোহাববোহ কম রহিয়াছে তাহা পরিস্ফুট করিবার সুযোগ ইহাতে নাই । হার্মোনিয়মের সাহায্যে গলা সাধিবার সময় এই কথাগুলি মনে রাখিলে ভাল হয় ।

—সম্পাদক ।

কিছু মূল্যবান যন্ত্র; সকলের আয়ত্তাধীন নহে। এশ্বর, বেয়ালা, সারঙ্গী, উহাদের সহিতও আওয়াজ সাধিলে কণ্ঠ স্থললিত হইতে পারে। কিন্তু তাহারা অতি অনায়াস-লভ্য যন্ত্র; সকলেই কিনিতে পারে। অতএব তাহার সহিত কণ্ঠ সাধন করিতে হইলে এই উপদেশ গ্রহণ করা উচিত যে, তাহাতে জোআরী না দিয়া, তাহার স্বাভাবিক ধ্বনির সহিত স্বব সাধনা করিবে; তাহা হইলে কণ্ঠে জোআরী জন্মিবে না। তাহুরায় যথেষ্ট জোআরী দিয়া, অথচ তাহার সহিত স্বাভাবিক কণ্ঠে গান সাধা প্রায়ই সম্ভব হয় না। সর্বদা জোআরীর অম্লষঙ্গী হইলে, কণ্ঠে জোআরীর অম্লকরণ নিবারণ করা দুঃসাধ্য হইয়া পড়ে; কারণ কর্ণ সর্বদা বাহা শুনে অর্থাৎ কাণের কাছে যে রূপ আওয়াজ অবিরত ধ্বনিত হয়, কণ্ঠ তাহা অম্লকরণ না করিয়া থাকিতে পাবে না, শরীর অম্লকৃতির বল রোধ করা দুঃসাধ্য। তৎফল ওয়ালী বাইগণেরা সর্বদা সারঙ্গীর সহিত গান গাওয়াতে, তাহাদের কণ্ঠ স্বরও ঐ যন্ত্রের ন্যায় স্তম্ভিত হয়। তাহার কণ্ঠে স্বাভাবিক আওয়াজ উত্তম প্রস্তুত হইয়া উহাতেই গাওয়া অভ্যস্ত হইয়া গিয়াছে, তিনি তাহুবার জোআরীকৃত ধ্বনির সহিত গাইয়া কণ্ঠ অবিকৃত রাখিতে পারেন।

তাহুবার সহিত উচ্চ স্বরে গাওয়া অভ্যাস করিলে, গলায় জোআরী হইতে পারে না, কেননা, পূর্বেই ব্যক্ত হইয়াছে, বাজুখাই স্বর কখনই চড়ে না; অধিক চড়াইতে হইলে জোআরী একেবারে ত্যাগ করিতে হয়। সুবিখ্যাত খেয়ালী মৃত আহম্মদ খাঁ অতি উচ্চ কণ্ঠে গাইতেন, এই দ্বন্দ্বে তাহার কণ্ঠে জোআরী ছিল না, এবং অতি বৃদ্ধ বয়স পর্য্যন্তও তাহার গলায় জোর ছিল। তিনি আন্দাজ ৮০ বৎসর বয়সের সময়ে লোকান্তর প্রাপ্ত হইয়াছেন। তাহার কণ্ঠের মধুবতার বিষয় অনেকেই জানেন; উহা দেশ বিখ্যাত।

কণ্ঠস্বর সম্বন্ধে উক্ত সিদ্ধান্ত আমার “অশ্রুভব চিকিৎসা” নহে; আমি নিজে ভুক্তভোগী। জোআরী করা ও স্বাভাবিক, উভয়বিধ স্বরই সাধনাদ্বারা তারতম্য বুঝিয়া উক্ত সিদ্ধান্ত করা হইয়াছে। এবং বহুতর জীবিত গায়কের কণ্ঠস্বরের অবস্থা পরিদর্শন পূর্বক ঐ সিদ্ধান্ত প্রমাণীকৃত করা হইয়াছে। কুসংস্কার, কদভ্যাস ও অজ্ঞতা বশতঃ অনেক গায়কে ঐ মতের পোষকতা না করিতে পারেন। কিন্তু নানা প্রকার সাধনা করিতে করিতে ক্রমে ঐ কথা যে সকলের বিশ্বাস হইবে, তাহার কোন সন্দেহ নাই।

ভারতীয় কারিগরগণের সমধিক শিল্পনৈপুণ্য না থাকাতে, এ প্রকার তাহুরা যন্ত্র প্রস্তুত হয় নাই, বাহাতে জোআরী না দিয়া স্বাভাবিক ভাবে সুন্দর সবল ধ্বনি

উৎপন্ন হয়। আমাদের সেতার যন্ত্রেও জোআরী আছে ; কেবল ছড় বিশিষ্ট যন্ত্রে জোআরী নাই। অতএব ছড়বিশিষ্ট যন্ত্রই গানের সাহায্যার্থ বিশেষ উপযোগী। অনেকের এরূপ সংস্কার থাকিতে পারে যে, তার যন্ত্রে জোআরী ব্যতীত উত্তম বোলন্দ, অর্থাৎ সবল, ধ্বনি উৎপন্ন হইতে পারে না ; কিন্তু পিয়ানোফোর্ট যন্ত্র দেখিলে তাঁহাদের সে ভ্রম দূর হইতে পারে। উহা তার বিশিষ্ট যন্ত্র, অথচ জোআরী নাই ; উহার ধ্বনি যেমন প্রবল, তেমনই স্থললিত। বংশীর ধ্বনি অতিশয় স্নমধুর, সকলেই জানেন ; তাহাতে জোআরী নাই, খোলা আওয়াজ। পিয়ানো ও হার্মোনিয়ম যন্ত্রের উচ্চ সুরগুলি অবিকল বংশীর ঞ্চায়। বংশীর স্বর অতি উচ্চ ; এই প্রকৃতির স্থললিত খাদ স্বর ইউরোপীয় কর্ণেট, ট্রম্বোন, বাস্‌ ক্লারিনেট প্রভৃতি যন্ত্রে নির্গত হয় ; ইহারা সকলেই বায়বীয় যন্ত্র ফুৎকার দ্বারা ধ্বনিত হয়। অতএব বায়বীয় যন্ত্রেই যথার্থ স্থললিত সাদৃশ্যিক ধ্বনির উত্তম আদর্শ প্রাপ্ত হওয়া যায়। হার্মোনিয়ম যন্ত্রের খাদ সুর গুলিও ঐ সকল যন্ত্রধ্বনির অবিকল অনুরূপ। ইদানীং আমাদের দেশের অনেক লোকে হার্মোনিয়ম ব্যবহার করিতেছেন। মনে কর, যদি কাহারও হার্মোনিয়মের ঞ্চায় কণ্ঠস্বর হয়, তাহার গান যে কি পর্যন্ত মধুর ও মনোহর হয়, তাহা কি আর বুঝাইবার প্রয়োজন করে ? যে ফিকিরে হার্মোনিয়মের ধ্বনি উৎপন্ন হয়, কণ্ঠেও অবিকল সেই কৌশল, কোন বিভিন্নতা নাই। উক্ত যন্ত্রে বায়ুদ্বারা পিস্তলখণ্ড কম্পিত হইয়া ধ্বনি উৎপন্ন হয় ; কণ্ঠে বায়ুদ্বারা মাংসখণ্ড কম্পিত হইয়া ধ্বনি উৎপন্ন হয়। অতএব কণ্ঠস্বর হার্মোনিয়মের অনুরূপ করিতে চেষ্টা করা, গান শিক্ষার্থীর সর্বতোভাবে কর্তব্য। ইউরোপের ভাল ভাল অপেরা গায়ক ও গায়িকাদিগের কণ্ঠস্বর অবিকল ঐ প্রকার।

কণ্ঠস্বর স্বাভাবিক হইলেও, যথেষ্টামত স্বরোচ্চারণ করিলে তাহা মিষ্ট হয় না। কোন কোন কণ্ঠ সুশিক্ষা ও সুসাধনা ব্যতীতও স্নমধুর হয় বটে ; কিন্তু সে দৈবাৎ কখন উৎরাইয়া যায়। প্রত্যুত ধ্বনিবিজ্ঞান ও পদার্থতত্ত্ববিৎ সুনিপুণ কারিগরের নির্মিত প্রত্যেক যন্ত্রই যেমন স্থললিত ধ্বনি বিশিষ্ট হয় ; প্রত্যেক গায়কেরও সেই রূপ মিষ্ট স্বর হওয়া উচিত। কোন স্থললিত মনোহর ধ্বনি আদর্শ স্বরূপ লইয়া তদনুকরণের চেষ্টায় সাধনা করিলেই কণ্ঠস্বর মিষ্ট হইতে পারে ; তাহার ধ্বনি সে আদর্শ নহে। কণ্ঠে স্বর উৎপাদনের নিয়ম নিম্নে বর্ণিত হইতেছে।

পূর্বেই বলা হইয়াছে যে, গলা চাপিয়া আওয়াজ দিলে জোআরীকৃত বাজখাই ধরনের ধ্বনি নির্গত হয়। অতএব স্থললিত স্বাভাবিক ধ্বনি উৎপন্ন করিতে হইলে, গলায় চাপ না দিয়া কণ্ঠ সাধ্যানুসারে প্রসারিত করিবে ও তখন জিহ্বায় স্থল দেশ

সম্পূর্ণ নামাইয়া রাখিবে । জিহ্বা যত উত্তোলিত ও বহির্গত হইবে, ততই আওয়াজের জোর ও মাদুর্য্য কমিয়া যাইবে । তাহার দৃষ্টান্ত—জিহ্বা বাহির করিয়া আওয়াজ দিলে স্বর কেমন বিকৃত হয়, তাহা জানা যায় । অতএব জিহ্বা ভিতরে রাখিয়া তাহার মূলদেশ যত চাপিয়া রাখিবে এবং খাসনালীর মুখদেশ যত বিস্তার করিয়া খুলিয়া দিবে, ততই পরিষ্কার, স্থূললিত ও বোলন্দ স্বর নির্গত হইবে । গানের কথোচ্চারণে কেবল জিহ্বার অগ্রভাগ সঞ্চালিত হইবে । বাক্-তন্ত্বে বায়ুর প্রতিঘাত অল্প হইলে স্বর ক্ষীণ অর্থাৎ মুছ হয় ও প্রতিঘাত অধিক হইলে স্বর প্রবল হয় । বায়ু প্রয়োগের অল্লাধিক্যে প্রতিঘাতেরও অল্লাধিক্য হইয়া স্বর মুছ ও সবল হয় । অতএব ফুস্ফুস হইতে ঐ বায়ু প্রয়োগে ন্যূনাতিরেক এরূপ অভ্যাস করিতে হইবে যে, প্রয়োজনানুসাবে ধ্বনি ছোট বড় করা যায় । কাণকথার ন্যায় অতি ক্ষীণ ধ্বনি হইতে অত্যধিক প্রবল ধ্বনি পর্য্যন্ত উচ্চারণের অভ্যাস রাখিতে হইবে । গাইবার সময় সর্বদাষ্ট নিশ্বাস পেট ভরিয়া টানিয়া লইবে ; অধিক দম রাখার অভ্যাস না হইলে গাওনা উত্তম হয় না । হৃদয় ভরিয়া বায়ু লইয়া তাহা ক্রমে ক্রমে প্রয়োজন মত কখন অধিক, কখন অল্প করিয়া ছাড়িতে হয় । কিন্তু সেই বায়ু এ প্রকারে নির্গত হইবে, যেন মুখে হাত দিলে গানের সময় হস্তে বায়ু অনুভূত না হয় । মুখ যথেষ্ট ব্যাদিত হইয়া ঈষৎকাল ভাবে থাকিবে । মুখের অবস্থার তারতম্যে স্বরের বিশেষ তারতম্য হয় ; অতএব মুখের ভাবের প্রতি যথেষ্ট মনোযোগী হওয়া উচিত । মুখভঙ্গীর ইতর বিশেষে শব্দার্থের ইতর বিশেষ হয়, ইহা সকলেই জানেন । মানব কণ্ঠ নিঃসৃত এমন কোন ধ্বনিই নাই, যাহা মুখ দ্বারা গঠিত ও অনুশাসিত হইবার প্রয়োজন না হয় । অত্যাচ্ছন্ন স্বরের মুদ্রাদোষ তত হানিজনক নহে ; কিন্তু মুখের মুদ্রাদোষ নিতান্ত অসহনীয়, এবং তাহা গানের যে কতদূর হানি করে, তাহা ব্যক্ত করা যায় না । কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, ভারতীয় ওস্তাদী গায়কদিগের প্রায়ই মুখের মুদ্রাদোষ অধিক, এবং তাঁহাদের অবোধ শিষ্যগণ গুরুর ঐ মুদ্রাদোষ পর্য্যন্তও অনুকরণ করিতে চেষ্টিত হয় । উপরে একটা উপদেশ বিদ্রুত হইয়াছি, গাইবার সময় অন্তরস্থ বায়ু যেন নাশারঞ্জ দিয়া কখনই নির্গত করা না হয়, তাহা করিলে স্বর সাহুনাসিক অর্থাৎ নাকি হইয়া যাইবে ; এটা বড় দোষ, ইহার জন্ত বিশেষ সতর্ক থাকা উচিত ।

ভারতবর্ষীয় গায়কগণ গানারম্ভের সময় গলা পরিষ্কারের জন্ত প্রায়ই কাসেন, এবং শ্লেষ্মা তোলেন ; এটা অভীক কদভ্যাস । তাঁহাদের কণ্ঠ প্রস্তুত করার দোষেই সহজে পরিষ্কার ধ্বনি নির্গত হয় না, ইহা না বুঝিয়া মনে করেন গলায় শ্লেষ্মা

জমিয়াছে। সর্দী না হইলে সহজ শরীরে কখনই গলায় শ্লেষ্মা জমে না; তবে সর্বদা শ্লেষ্মা তোলা অভ্যাস করিলে, তাহা ষোগাইয়া থাকে। জোআরী করা কণ্ঠের ঐ দোষ অপরিহার্য। জিহ্বার মূল নামাইয়া কণ্ঠ সম্পূর্ণরূপে খুলিয়া গান করিলে কাসি হয় না, এবং শ্লেষ্মা তোলারও প্রয়োজন হয় না। কণ্ঠ গান গাইবার যন্ত্র বটে, কিন্তু অমার্জিত অবস্থায় নহে; উহাতে যন্ত্রের উপাদান সকল বর্তমান আছে মাত্র। সেই উপাদানসমূহ দ্বারা একটি উপযুক্ত সংগীত যন্ত্র প্রস্তুত করিয়া লইলে, তবে উত্তম গান হয়।

ঐতিহ্যাত ইতালীয় গায়ক, গান শিক্ষক ও সঙ্গীত গ্রন্থকার মান্নেল্ গার্সিয়া কৃত গান শিক্ষা বিধায়ক গ্রন্থ হইতে কণ্ঠ সাধনা ও স্বর রক্ষা সম্বন্ধে কএকটি উপদেশ, শিক্ষার্থীগণের ব্যবহারার্থ সংগৃহীত হইয়া নিম্নে লিপিবদ্ধ হইল :—

“সকল দোষের মধ্যে অতিশয় সাধনা অর্থাৎ হানিজনক। অতিভোজন ও অতি-মাদকসেবন যেমন বাগিদ্রিয়ের অনিষ্ট কারক, অত্যাচেষ্টাও হাক ডাক দেওয়া, চীৎকার করা, দীর্ঘ কাল সবলে কলহ করা, এবং প্রবল রবে বক্তৃতা দেওয়া, স্থূল কথা, কোন প্রকার সোর সরাবৎ করা কণ্ঠস্বরের তেমনি হানিকর। নিরন্তর অতি উচ্চ স্বর সকল সাধনা করা যেমন নিষিদ্ধ, খাদ স্তবে অনবরত সাধনা করাও তেমনি নিষিদ্ধ।”

“যত্নী মনে করিলেই যেমন তাহার যন্ত্র পুনঃ পুনঃ লইয়া অভ্যাস করিতে পারে, গায়ক কণ্ঠযন্ত্র সে রূপ ব্যবহার করিতে পারিলে, স্ফুটতা লাভ করা তাদৃশ কঠিন কার্য হইত না। বেয়লা কিম্বা পিয়ানো বাদক সুরপ্রণালী সহকারে প্রতি দিন ৬ কিম্বা ৭ ঘণ্টা করিয়া অভ্যাস করিলেই কৃতকার্য হইতে পারে। কিন্তু কোমল কণ্ঠযন্ত্র তাদৃশ কঠোর সাধনা সহ্য করিতে অক্ষম; এই জন্ত সাধনার নিয়ম সম্পূর্ণ বিশুদ্ধ হওয়া অতীব আবশ্যক।”

“প্রথম প্রথম গান শিক্ষার্থী একাদিক্রমে পাঁচ মিনিট পর্য্যন্ত সাধনা করিবে, এবং এই প্রকার ক্ষণিক অভ্যাস দিনের মধ্যে চারি পাঁচ বার করিবে; তৎপরে ক্রমশঃ কিঞ্চিৎ কিঞ্চিৎ সময় বাড়াইয়া সিকি ঘণ্টা পর্য্যন্ত অভ্যাস করা যাইতে পারিবে; এবং তৎপরে যখন ভাল বিষয় শিক্ষা হইবে, তখন ক্রমশঃ একপ করিয়া প্রতিদিন অর্দ্ধ ঘণ্টা পর্য্যন্ত চারিবার সাধনা করিবে; ইহার অতিরিক্ত হওয়া বিধেয় নহে, এবং ঐ প্রত্যেক অর্দ্ধ ঘণ্টার মধ্যে যথেষ্ট বিশ্রামের সময় দিতে হইবে।”

“আহারের অব্যবহিত পরেই সাধনা করা এবং উপবাস অনিত দুর্বলাবস্থায় গাইতে চেষ্টা করা, অতি অহায়।”

“কোন আবদ্ধ কিম্বা ক্ষুদ্র গৃহ মধ্যে গাওয়া হিতকর নহে, কারণ তথায় আওআজ মিইয়া যায়, ও সন্তোষজনক বোলন্দ আওআজ বাহির করার জন্য অতিরিক্ত শ্রম করিতে হয় ।”

“সর্বদা দর্পণের সম্মুখে গায়কের গাওয়া উচিত, তাহা হইলে মুখের, চক্ষের, ভ্রুর ও কপালের মূত্রাদোষ সকল, ও অঙ্গের কোনরূপ কদর্য ভঙ্গী, নিবারিত হইতে পারিবে ।”

“সকল সাধনা পুরা আওআজে হইবে, কিন্তু অতিশয় সবলে নহে । আবার অতি নরম করিয়া হীন স্বরে সাধনা করাও দোষ, কেননা তাহাতে আলস্য ও অপ্রবৃত্তির উৎপত্তি হয়, যাহা নিপুণতা ও পরিপক্বতা লাভের বিশেষ বিরোধী । সাধনার প্রারম্ভেই ফুসফুস ধীরে ধীরে স্ফীত করিয়া লইবে, তাহা হইলে গাইবার সময় হেচকী দিয়া শ্বাস লইতে হইবে না, কারণ ফুসফুস একবার বায়ু দ্বারা পরিপূরিত হইলে, পরে অল্প চেষ্টাতেই তাহার পুরা সামর্থ্য সংরক্ষিত হয় ।”

“স্বরেব সৌন্দর্যের শতাংশের নিরানব্বই অংশ গায়কের সামর্থ্যের উপর নির্ভর করে । সর্বদাই দৃষ্ট হয়, যে অশিক্ষিত ও অমার্জিত কণ্ঠের অনেক দোষ ; অতএব কণ্ঠস্বর শ্রুতি কবিতা গুরুপদেশ বিশেষ প্রয়োজনীয়, নতুবা আপনি স্বর উত্তম হওয়া কখনই সম্ভাবিত নহে ।”

“মুখ অবনত করিয়া সাধনা করা অতিশয় নিষিদ্ধ ; মস্তক খাড়া করিয়া ও স্বল্পদেশ পশ্চাভাগে সরাইয়া গান সাধিবে । মুখ গানের স্বর-নির্গমনের একমাত্র পথ ; সেই পথ দ্বিষ্টা, দস্ত কিম্বা ওষ্ঠদ্বারা যেন রুদ্ধ না হয় ।”

“মুখের ভাবের উপর স্বরের তারতম্য সম্পূর্ণ নির্ভর করে । মুখ ভিষ্মাকার কবিলে, শোকহৃৎক ক্ষুণ্ণ স্বর নির্গত হয় । ওষ্ঠদ্বয় বাড়াইলে, কুকুরে আওয়াজ উৎপন্ন হয় । মুখ অতিশয় ব্যাদান করিলে, স্বর কর্কশ ও কঠোর হয় । দন্তে দন্তে স্পর্শ করাইয়া গাইলে, পাতলা খন্থনে আওয়াজ হয় । প্রত্যুত মুখে কেবল একটা ভাব আছে, যাহা সর্বোৎকৃষ্ট ও নির্দোষ ; অর্থাৎ স্বাভাবিক রূপে ঈষৎ হাস্য মুখ কবিলে ওষ্ঠদ্বয় যেমন দন্তসংস্পর্শের সম্মুখে অর্থাৎ পৃষ্ঠদেশে থাকে, যথেষ্ট ভাবটী সেই রূপ রাখিতে হইবে ; তাহাতে দন্তের উপর পাতী হইতে নিম্ন পাতী যথেষ্ট পৃথক থাকিবে, এবং ওষ্ঠদ্বয় দ্বারা গহ্বরবের মুখও আবদ্ধ হইবে না । জিহ্বা তালু স্পর্শ করিবে না, এবং তাহাব অগ্রভাগও উত্থিত হইবে না, জিহ্বা এরূপ সমতল ভাবে পড়িয়া থাকিবে, যে তদ্বারা স্বর নির্গমনের পথ একটুও রোধিত না হয় ।”

“বিশেষ বিধি এই যে, সুরগুলি সাহস ভরে নিশ্চয় রূপে উচ্চারিত হইবে, কিন্তু

প্রবল রবে নহে। কর্ণ যে স্বর মনন করিবে, বাগিন্দ্রিয় তাহাই উচ্চারণ করিবে; তাহার পূর্বে অল্প শব্দ হইতে পারিবে না। কেবল কর্ণের সন্দেহ প্রযুক্তই কোন স্বর একবারে বিশুদ্ধ উচ্চারিত না হইয়া, টানিয়া লইয়া অর্থাৎ গড়াইয়া তাহার উচিত ওজনের উপর ফেলিতে হয়।”

২য় পরিচ্ছেদ :—স্বরপ্রকরণ ও স্বরসাধন।

স্বরের তিন অবস্থা। এক অবস্থা স্বরের ‘বল’ বা তিগতা (ইন্টেনসিটি), অর্থাৎ কোন স্বর কত দূর হইতে শুনা যায়। স্বর এত নরম অর্থাৎ দুর্বল করা যায়, যে কাণে কাণে না বলিলে শুনা যায় না; আবার অত্যন্ত প্রবল হইলে পাঁচ দশ ক্রোশ হইতেও শুনা যায়। কিন্তু কণ্ঠের সে সাধ্য নাই। ফলতঃ কণ্ঠের যত সাধ্য, তত বলে পাওয়া উচিত নয়; মধ্যবিৎ বলে গাইতে অভ্যাস করাই উচিত, তাহা হইলে গান মোলায়েম অর্থাৎ স্থললিত হয়।

দ্বিতীয় অবস্থা স্বরের ‘রূপ’ বা আকার, যদ্বারা বিভিন্ন লোকের স্বর চিনা যায়; এবং বহুবিধ যন্ত্র একত্রে সমন্বরে বাজিতে থাকিলেও কোন্টা বংশী কোন্টা বেয়ালা কোন্টা এশার প্রভৃতি যন্ত্রের ধ্বনি, তাহা চিনিতে পারা যায়; এই বিভিন্নতাকে স্বরের রূপ (টিম্বার) ভেদ কহা যায়। রূপ-ভেদে কণ্ঠস্বর কখন বাজখাঁই, কখন নাকী, কখন খোলা, কখন চর্বিবত, এই রূপ নানা প্রকার হয়।

এমন অনেক দেখা যায় যে, দুই ব্যক্তির কথার স্বর বিভিন্ন কিন্তু গীত-স্বর এক রূপ। গুরু-কণ্ঠ শিল্পে প্রায়ই অমুকরণ করিয়া লয়; এবং সেই অমুকরণ এত অবিকল হইতে পারে যে না দেখিলে অনেক চেষ্টায়ও চিনা দুষ্কর হয়। অতএব অতি সুস্বর-কণ্ঠ গায়কের নিকট গান শিক্ষা করা, এবং তাঁহারই স্বর অমুকরণ করা উচিত। কিন্তু দুর্ভাগ্য বশতঃ ভারতীয় গায়কগণ কণ্ঠের সুস্বরতার প্রতি একেবারেই দৃষ্টি রাখেন না। কণ্ঠ যেমন হউক না কেন, গানে রাগরাগিণী ঠিক থাকিলেই, এবং তান কর্তব্য অঙ্গুল করিতে পারিলেই যথেষ্ট হইল, মনে করেন। মুখের অবস্থার উপর স্বরের রূপ নির্ভর করে, ইহা পূর্বেই বুঝান হইয়াছে।

তৃতীয় অবস্থা স্বরের ‘ওজন’ বা পরিমাণ (পিচ),—অর্থাৎ বাহ্যকে স্বরের গম্ভীরতা ও উচ্চতা কহা যায় ; যেমন বালকের বা জীলোকের স্বর সৰু অর্থাৎ উচ্চ, এবং বয়স্ক পুরুষের স্বর মোটা, কিনা গম্ভীর বা খাদ । উচ্চতা নিম্নতা ভেদে স্বরের ওজন অসীম । কিন্তু মানব কণ্ঠে যে যে ওজনের স্বর সহজে স্বাভাবিক রূপে বাহির হইতে পারে, সেই প্রকার স্বর লইয়া সংগীত হয় । সংগীত-ব্যবহারে স্বর সচরাচর ‘স্বর’ নামে কথিত হইয়া থাকে ।*

স্বরের বিভিন্ন ওজনের বিভিন্ন নাম আছে, কিন্তু কণ্ঠে যত গুলি স্বর নির্গত হয় তত্ভাবতেরই যে বিভিন্ন নাম দেওয়া হইয়াছে, তাহা নহে । একটা স্বর উচ্চারণ করিয়া, তাহা হইতে ক্রমশঃ চড়িয়া, কিম্বা নামিয়া যাইলে, কতক দূরে এমন একটা স্বর বাহির হয়, যেটা ঐ প্রথম স্বরের সহিত উত্তম রূপে মিলিয়া যায় ও এক রূপ শুনায ; এই দ্বিতীয় স্বরটিকে প্রথম স্বরের উচ্চ বা খাদ “সমপ্রকৃতিক” বলা যায় । অসংখ্য ওজন বিশিষ্ট স্বরের অসংখ্য নাম দেওয়া অসম্ভব বশতঃ, অসংখ্য ওজন শ্রেণীকে এক স্বর হইতে তাহার যাবতীয় খাদ বা উচ্চ সমপ্রকৃতিক স্বর পর্য্যন্ত বিভাগ করিয়া, তাহারই এক ভাগস্থ স্বর কএকটির যে নাম দেওয়া যায়, অন্তান্ত ভাগস্থ স্বর সমূহেরও সেই নাম দেওয়া গিয়া থাকে । সংগীতে উক্ত এক ভাগ মধ্যে স্বভাবতঃ সাত স্বরের অধিক ব্যবহার হয় না ; সেই সাত স্বরের নাম—সা, রি, গ, ম, প, ধ, নি । ঐ নাম গুলি ষড়্জ (খরজ), ঋষভ (রিখব), গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত, ও নিষাদ (নিখাদ), এই কয়টা শব্দের আশ্রয় ।

নি-এর পর যে অষ্টম স্বর, সেটা প্রথম স্বরের উচ্চ সমপ্রকৃতিক জন্ত তাহার নাম আবার সা ; নবম স্বর দ্বিতীয় স্বরের সমপ্রকৃতিক জন্ত তাহার নাম রি ; দশমের নাম গ, ইত্যাদি । আবার ঐ প্রথম সা-এর নিম্নে যে স্বর, সেটা উক্ত সপ্তম স্বর নি-এর সমপ্রকৃতিক জন্ত তাহার নাম নি ; তন্নিম্নে ধ, প, ইত্যাদি । কোন স্বরের সমপ্রকৃতিক স্বরকে তাহার উচ্চ বা খাদ ‘অষ্টম’ নামে কহা যায়, যেমন সা-এর অষ্টম সা, রি-এর অষ্টম রি, ইত্যাদি ।

উক্ত সাত স্বরের সমষ্টি নাম ‘সপ্তক’ । কণ্ঠ যথেষ্ট মার্জিত হইলে তিন সপ্তক পরিমিত পর পর উচ্চ ২১টা স্বর নির্গত হইতে পারে । হিন্দু সংগীতের তাবৎ কার্য্য ঐ তিন সপ্তকের মধ্যেই হইয়া থাকে । ঐ তিন সপ্তককে ‘মল্ল’, ‘মধ্য’ ও ‘তার’, এই তিন নামে কহা যায় ; উহাদিগকে ভাষা কথায় উদারা, মুদারা, তারা বলে ।

* বাজালা ভাষায় স্বর ও স্বর, এই দুই শব্দের পৃথক অর্থ দাঁড়াইয়াছে, তাহা অতি আবশ্যক । স্বর বলিলে কেবল আওয়াজ বুঝায়, যেমন কণ্ঠস্বর, বংশীস্বর, ইত্যাদি ; স্বর বলিলে সা রি গ ম বুঝায় । ইরোজীতে যেমন টোন ও নোট ; এই দুই এর ঐ রূপ জিয়ার্থ ।

বর্ণাঙ্ক, অর্থাৎ সার্গম, স্বরলিপিতে তিন সপ্তকের তিন সা, কিম্বা তিন রি, তিন গ, ইত্যাদিকে পৃথক করার জন্য, সাত স্বরের নামের নিয়ে দক্ষিণ পার্শ্বে ক্ষুদ্র (১) এক লিখিয়া মন্ত্র সপ্তকের সংকেত হয়, যথা—স^১ র^১ গ^১ ইত্যাদি ; সাত স্বরের কেবল শাদা নাম লিখিয়া মধ্য সপ্তকের সংকেত হয়, যেমন—স র গ ইত্যাদি ; সাত স্বরের নামের উপরদিকে ক্ষুদ্র (২) এক লিখিয়া তার সপ্তকের সংকেত হয় ; যথা—স^২ র^২ গ^২ ইত্যাদি । উক্ত তিন সপ্তকের স্বাভাবিক পর্য্যায় এইরূপ :—

স^১ র^১ গ^১ ম^১ প^১ ধ^১ ন^১ স র গ ম প ধ ন স^২ র^২ গ^২ ম^২ প^২ ধ^২ ন^২ স^২ ।

বাছ যন্ত্রে তিন সপ্তকোপেক্ষাও অধিকতর স্বর উৎপন্ন হইয়া থাকে । তিন সপ্তকের অধিক স্বর সার্গম স্বরলিপিতে লিখা প্রয়োজন হইলে, স্বরাক্ষরের উপরে ও নিম্নে ঐ অক্ষসংখ্যা বৃদ্ধি করিলেই বিভিন্নতা হইবে ; যেমন তার-সপ্তকের উপরের সপ্তকে স^২ র^২, ইত্যাদি ; এবং মন্ত্র-সপ্তকের নীচের সপ্তকে ন^২ ধ^২ ইত্যাদি । সার্গম স্বরলিপিতে স্বরাক্ষরে আ-কার ই-কার দেওয়া অনাবশ্যক, কিন্তু উচ্চারণ কালে সর্বদাই স-কে সা, র-কে রি, ও ন-কে নি বলিতে হইবে ।

নিম্ন স্বর হইতে ক্রমশঃ উচ্চ স্বর উচ্চারণ করাকে আরোহণ অথবা অহুলোম কহে, যথা—সা-রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা^১ ; এবং উচ্চ স্বর হইতে ক্রমশঃ নিম্ন স্বর উচ্চারণ করাকে অবরোহণ অথবা বিলোম কহা যায়, যথা সা^১-নি-ধ-প-ম-গ-রি-সা ।

কণ্ঠ প্রস্তুতের সময় একবারে ঐ তিন সপ্তক সাধা উচিত নয়, আর তাহা পারাও যাইবে না । প্রথমতঃ এক সা হইতে তাহার উচ্চ সা^১ পর্য্যন্ত এক অষ্টম সাধিবে ; তাহার পর ক্রমশঃ উহার নিম্নে প^১ পর্য্যন্ত, এবং উপরে ম^১ কিম্বা প^২ পর্য্যন্ত সাধিতে চেষ্টা করিবে । এই দুই অষ্টম পরিমিত স্বর উত্তম সাধনা হইলে সকল প্রকার গানই গাওয়া যাইবে । বাস্তবিক কোন গানেই ১৫ স্বরের অধিক কখন প্রয়োজন হয় না । ইহা সাধনার পর যাহার কণ্ঠের সামর্থ্য থাকিবে, তিনি মন্ত্র ও তার সপ্তকে বাকী কএকটি স্বর ক্রমে নির্গত করিতে চেষ্টা করিতে পারেন ; কিন্তু তাহার জন্য বাস্তব হওয়া উচিত নহে ।

তার সপ্তকের ম-এর উপরের স্বর গুলি বাতির করিবার সময় প্রায়ই কণ্ঠে এক প্রকার সরু কৃত্রিম স্বর বাতির হয়, তাহাকে “টাকী” স্বর (ফলসেটো) কহে । কণ্ঠস্থ বাক-তন্তুদ্বয়ের স্পন্দ কিনারা-মাত্র কম্পিত হইয়া টাকী স্বর উৎপন্ন হয় । উহা সঙ্গীতে ব্যবহার্য্য নহে । যাহার কণ্ঠে টাকী না করিলে সহজ স্বরে অতি উচ্চ স্বরগুলি বাহির হয় না, তাহার সেই সকল স্বর সাধা ক্ষান্ত দেওয়া উচিত ।

অনেক কণ্ঠে দুই অষ্টম পরিমিত স্বরও স্বন্দররূপে নির্গত হয় না ; কিন্তু অল্পে অল্পে অধ্যবসায় সহকারে চেষ্টা করিলে কণ্ঠের ওজন সীমা বৃদ্ধি হইতে পারে । কিন্তু যে খাদ ও উচ্চ স্বর সহজে বাহির হইবে না, তাহার জন্ত জেদাজ্জিদি করা উচিত নহে ; তাহা করিলে, কণ্ঠের অধিকতর মিষ্ট যে মধ্য স্বরগুলি, তাহা বিকৃত হইয়া যাইবে ।

উচ্চ স্বরগুলি কখনই প্রবল রবে উচ্চারণ করিবে না, তাহা করিলে গলায় কাসি হইয়া স্বর ভাঙ্গিয়া যাইবে, ও নিম্ন স্বরগুলি পর্য্যন্তও বিকৃত হইয়া পড়িবে । অতএব আরোহণের সময় সবল হইতে ক্রমে মৃদু উচ্চারণ করিবে, তাহা হইলে উচ্চ স্বরগুলি মোলায়েম হইবে ; এবং অববোহণের সময় ক্রমে সবলে উচ্চারণ করিবে । স্বর সাধনের উদাহরণাবলি ২য় ভাগে সাধন প্রণালীর মধ্যে দ্রষ্টব্য ।

সা হইতে এক নির্দিষ্ট পরিমাণে চড়াইলে রি, গ, ম, প্রভৃতি স্বর উৎপন্ন হয় ; কণ্ঠে সেই পরিমাণগুলি এরূপ অভ্যাস করিতে হইবে যে সা স্বর ঠিক রাখিয়া, জিজ্ঞাসা মাত্র যে কোন স্বর বিস্তৃত উচ্চারণের ক্ষমতা হয়, তাহা হইলে স্বরলিপি দেখিয়া যত ইচ্ছা গান শিক্ষা করা যাইতে পারিবে ।

লেখা পড়া শিখিতে অগ্রে যেমন বর্ণমালা পরিচয়ের প্রয়োজন, সংগীত শিক্ষা করিতে হইলে ইহার বর্ণমালা যে সা-রি-গ-ম, তাহার পরিচয় নিতান্ত আবশ্যক । শিশুরা কিবা চাষা লোকেরা না পড়িয়া যেমন মুখে মুখে ভাষা শিক্ষা করে, সঙ্গীতও সেই রূপ মুখে মুখে শেখা যায় বটে, কিন্তু তাহাতে গান কি গত সহজে বিস্তৃত হয় না, এবং বিছাও জন্মে না । অনেক বড় বড় ভারতীয় কালারিত্ গায়কের সারগম জ্ঞান নাই ; কেননা পূর্বপর মুখে মুখেই সংগীত শিখার রীতি প্রচলিত । অতি অল্প সংখ্যক গায়কেই গানের সারগম বলিতে পারেন ; স্বতরাং কি উপায়ে যে স্বর জ্ঞান হয়, তাহাও তাঁহার শাকুরেদদের উপদেশ করিতে পারেন না । শাকুরেদগণ তোতা পাখীর তায় অমুকরণ করিয়া গান শিক্ষা করে, তজ্জন্ত কেবল গান গাওয়া ভিন্ন সংগীতের আর আর বিষয়ে লোকের জ্ঞান হয় না ।

এই গ্রন্থের স্বরসাধনের উদাহরণ সমস্ত অভ্যাস করিলে, স্বরজ্ঞান জন্মিবে । প্রথমতঃ গুরুর নিকট মুখে মুখে নকল করিয়া সারগম উচ্চারণ শিখিতে হইবে ; তিনি সা-এর পর যেমন যেমন ওজনে বি-গ-ম প্রভৃতি উচ্চারণ করিবেন, তাহা বিশেষ মনোযোগ পূর্বক শুনিয়া, অবিকল সেই ওজন অমুকরণ করতঃ কণ্ঠে অভ্যাস করিয়া লইলে, তবে পুস্তক দেখিয়া স্বর সাধন করা সম্ভব ও সহজ হইবে । সারগমের ওজনের নিয়ম পর পরিচ্ছেদে বিস্তারিত রূপে বিবৃত হইতেছে ।

৩য় পরিচ্ছেদ :—স্বরগ্রাম ও স্বরান্তরের নিয়ম ।

কর্ণে যত দূর খাদ ও উচ্চ ধ্বনি অনুভব করা যায়, তাহাদের মধ্যবর্তী অসংখ্য ধ্বনি উৎপন্ন হইতে পারে। কিন্তু এক আশ্চর্য্য কোশলে শব্দের ঐ জঙ্কল হইতে কএকটি মাত্র সুস্পষ্ট ও মনোহর স্বর নির্বাচিত হইয়া সঙ্গীতে ব্যবহার হইতেছে। সেই কোশল এই :—যে সকল স্বরে সঙ্গীত হয়, তাহাদের মধ্যে একটি স্বরকে প্রধান করিয়া লইয়া, তাহারই অনুশাসনে ও সম্বন্ধ নির্বিশেষে অগ্ন্যন্ত স্বর সকল উদ্ভাবিত করিলে, কোন প্রাকৃতিক নিয়ম বশে এমন কএকটি স্বর ঐ প্রধান স্বরের নিকটে উঠিয়া দাঁড়ায়, যে কেবল তাহারাই উহার সম্পর্কধীন হইয়া উহার অনুবর্তী হয়। সেই কএকটি স্বরের সংখ্যা অধিক নহে, ছয়টি মাত্র। এই জ্ঞাত ঐ প্রধান স্বরের নাম সঙ্গীত শাস্ত্রকর্তা পুরাকালের আর্য্য ঋষিগণ “ষড়্জ” * রাখিয়াছেন, অর্থাৎ যাহা হইতে অপর ছয়টি স্বর উৎপন্ন হয়। স ঐ শব্দের আশ্চর্য্য,—ব্যবহার বশতঃ মুর্খতা বশে দৃষ্ট হইয়া গিয়াছে। কেননা হিন্দুস্থানী লোকে সকল স-ই দৃষ্ট উচ্চারণ করে। সা-এর অনুবর্তী স্ববগুলিকে রি-গ-ম-প-ধ-নি নামে কথা যায়, তাহা পূর্বে ব্যক্ত হইয়াছে।

খরজ অর্থাৎ সা-এর সহিত রি গ ম প্রভৃতির সম্বন্ধ রক্ষার্থ, ইহাদের প্রত্যেককে সা হইতে এক এক নির্দিষ্ট পবিমাণে চড়াইয়া উচ্চারণ করিতে হয়। খরজ হইতে রি, গ, ম, প্রভৃতি ছয় স্বরের ওজনের, অর্থাৎ উচ্চতা কিম্বা নিম্নতার যে ব্যবস্থা, তাহাকে “স্বর-গ্রাম” কহে। সা হইতে ছয় স্বরের ওজনের প্রকার ভেদে গ্রাম নানা প্রকার হয়। একই প্রকার গ্রামে সা-এর ওজন অনেক প্রকার হইতে পারে, কিন্তু তাহাতে সা-এর সম্বন্ধে রি গ ম প্রভৃতির আপেক্ষিক ওজন কখনই পরিবর্তন হয় না।

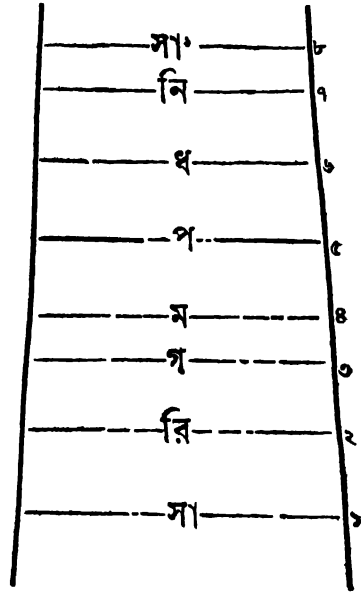
এক স্বর হইতে আর একটি স্বরের উচ্চতা, কিম্বা নিম্নতার যে দূরতা অর্থাৎ ভিন্নতা, তাহাকে স্বরের ‘অন্তর’ বলা যায়। এক অষ্টম পরিমিত, যেমন সা হইতে সা^১

* ভাষা কথায় ইহাকে খরজ বলা যায়, কারণ হিন্দুস্থানী লোকে ব-কে খ উচ্চারণ করিয়া থাকে।

পর্যন্ত, আট সুরের মধ্যগত সাতটি অন্তরে একটি গ্রাম হয় । সেই সাতটি অন্তর পরস্পর সমান নহে , তদ্বিশয় নিয়ে বিবৃত হইতেছে ।

স্বরগ্রামের আটটি স্বভাবিক সুর পর পর সমান উচ্চ নহে ; সা হইতে রি, বা রি হইতে গ যে পরিমাণে উচ্চ, গ হইতে ম, এবং নি হইতে সা^১ উহার প্রায় অর্দ্ধ উচ্চ :—পার্শ্বে দেখ । সেতার যন্ত্রের পর্দার নিয়ম দেখিলে আরও হৃদয়ঙ্গম হইবে । এই প্রকাব অন্তর বিশিষ্ট গ্রামকে, অর্থাৎ যে গ্রামের তৃতীয় ও সপ্তম অন্তর প্রায় অর্দ্ধ তাহাকে “স্বাভাবিক গ্রাম” কহে ।

আবাব সা হইতে রি যে পরিমাণে উচ্চ, রি হইতে গ তত উচ্চ নয়, কিঞ্চিৎ কম উচ্চ , প হইতে ধ-এর উচ্চতা, রি হইতে গ-এর ঞায়, ম হইতে প-এব, ও



ধ হইতে নি-এর উচ্চতা সা হইতে বি এর ঞায় । অতএব গ্রামস্থ সাতটি অন্তর তিন প্রকার ; বৃহদন্তর, মধ্যান্তর ও ক্ষুদ্রান্তর , স ও রি-এর মধ্যে এবং ম ও প, ও ধ ও নি-এর মধ্যে বৃহদন্তর ; রি ও গ-এর মধ্যে, এবং প ও ধ-এর মধ্যে মধ্যান্তর ; গ ও ম-এর মধ্যে, এবং নি ও সা^১-এর মধ্যে ক্ষুদ্রান্তর । সুবিধার জ্ঞাত উক্ত বৃহৎ ও মধ্যান্তরকে সচরাচর পূর্ণান্তর, এবং ক্ষুদ্রান্তরকে অর্দ্ধান্তর কহা যায় । এই অর্দ্ধান্তরের স্থান ভেদে গ্রাম ভেদ হয় ; কিন্তু পাঁচটি পূর্ণান্তর ও দুইটি অর্দ্ধান্তর বিশিষ্ট গ্রাম ব্যতীত অন্য প্রকার গ্রাম সঙ্গীতে ব্যবহার হয় না । ঐ প্রকার অন্তর বিশিষ্ট গ্রামের সাধারণ নাম “পূর্ণস্বারিক” (ডায়টনিক) গ্রাম, অর্থাৎ যাহাতে পূর্ণ সুরই অধিক ।

গ্রামের দ্বিতীয় ও ষষ্ঠ স্থানে অর্দ্ধান্তর স্থাপন করিলে এক প্রকার গ্রাম হয় ; প্রথম ও পঞ্চম স্থানে স্থাপন করিলে আর এক প্রকার গ্রাম হয় ; তৃতীয় ও ষষ্ঠ স্থানে দিলে আর এক প্রকার , দ্বিতীয় ও পঞ্চম স্থানে দিলে আর এক প্রকার ; এই রূপে নানা প্রকার গ্রাম প্রস্তুত হইতে পারে । কিন্তু কখনই ঐ দুইটি অন্তর পর পর, যেমন ১ম ও ২য় স্থানে, কিংবা ৩য় ও ৪র্থ স্থানে, এরূপ ব্যবহার হয় না ; কারণ

সে প্রকার গ্রাম সূত্রাব্য নহে। আধুনিক সঙ্গীতে ঐ সকল ভিন্ন ভিন্ন গ্রামের পৃথক নাম ব্যবহার নাই। চলিত কথায় উহাদিগকে সচরাচর “ঠাট্ট” * কহা যায়। ভিন্ন ভিন্ন ঠাট্ট হইতে ভিন্ন ভিন্ন রাগ † উৎপন্ন হইয়া থাকে।

কোন কোন সঙ্গীততত্ত্ববিৎ পণ্ডিতে বলেন, যে ঐ সকল গ্রাম নূতন নহে, স্বাভাবিক গ্রামেরই প্রকার ভেদ মাত্র। সে বিষয় এই গ্রন্থের বিচার্য্য নহে। বস্তুতঃ স্বাভাবিক গ্রামই সকলের মূল; উহা শুনিতে অধিকতর মিষ্ট, ও তজ্জন্ম জগদ্ব্যাপ্ত; চীন, পারস্য, আমেরিকা, ইউরোপ, পৃথিবীর সর্বত্রই প্রচলিত, কেননা উহা উচ্চারণ করা সহজ ও স্বাভাবিক, এবং উহা সঙ্গীততত্ত্বের সম্পূর্ণ অঙ্গব্যাপী। প্রাচীন হিন্দু সঙ্গীতশাস্ত্রে ‘ষড্‌জ’, ‘মধ্যম’, ও ‘গান্ধার’ নামে তিন প্রকার গ্রামের উল্লেখ দৃষ্ট হয়; তাহার বিস্তারিত বিবরণ ১২শ পরিচ্ছেদে লিপিবদ্ধ হইয়াছে।

স্বাভাবিক গ্রামেব বৃহৎ, মধ্য ও ক্ষুদ্র, এই তিন প্রকার অন্তরের স্বার্থ আনুপাতিক পরিমাণ কোন সরল অঙ্ক দ্বারা প্রকাশ করা কঠিন। কিন্তু ইদানীং ইউরোপীয় পণ্ডিতগণ কর্তৃক উহাদের পরিমাণ যে সরল অঙ্কে স্থিরীকৃত হইয়াছে, তদ্বাচ্য গ্রামিক সুরের মধ্যগত অন্তর সমূহের আনুপাতিক পরিমাণ পরিষ্কার বুঝা যায়। গ্রামকে, অর্থাৎ খরজ ও তাহার অষ্টম সুরের মধ্যগত অন্তরকে, তিন্মানটা সূক্ষ্ম অংশে বিভাগ করিলে ঐ পরিমাণ প্রাপ্ত হওয়া যায়; তাহারই ২ অংশ গ্রামের বৃহদন্তরে, ৮ অংশ মধ্যান্তরে, এবং ৫ অংশ ক্ষুদ্রান্তরে পড়ে ঙ্গ। পার্শ্বে গ্রামের সমস্ত অন্তরের স্বার্থ যোগ্য পরিমাণ দেওয়া গেল।

খরজের সহিত তাহার অষ্টমের সম্পূর্ণ মিল, তাহার পর প-এর মিল, তাহার

* বাস্তব যন্ত্রের সারণী অর্থাৎ পর্দা সকলকে ভিন্ন ভিন্ন প্রকার অন্তরে স্থাপন করিলে পর্দা ভেদীয় যে বিভিন্ন অবস্থা হয়, তাহাকে ঠাট্ট বলে।

† রাগ ও বাগিনী উভয় অর্থেই রাগ শব্দ ব্যবহৃত হইবে।

‡ জেনেরাল পেরনেট চমদন, ডাক্তার জে. প্রেহাম কারোএন্ প্রভৃতি ইংলণ্ডের সঙ্গীত বিশারদ বৈজ্ঞানিক পণ্ডিতগণ স্ব-গ্রামকেই প্রকারে বিভাগ করিয়া স্বরান্তরের আনুপাতিক পরিমাণ স্থির করিয়াছেন।

খরজ...	—সা
নিখাদ...	—নি
	২
বৈবত...	—ধ
	৮
পঞ্চম...	—প
	২
মধ্যম...	—ম
	৫
গান্ধার...	—গ
	৮
রিখব...	—রি
	২
খরজ...	—সা

পর ম-এর, তাহার পর গ-এব, তাহার পর ধ-এর মিল । রি ও নি-এর সহিত খরজের মিল নাই ।

স্বরগ্রামস্থ আট সুরের মধ্যবর্তী সাতটি অন্তর যে পরস্পর সমান নয়, তাহা হিন্দু সঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্রকারেবাও বুঝিয়াছিলেন ; তজ্জন্ম তাঁহার গ্রামকে ষাণ্টিশতি “শ্রুতি” নামে ২২টি ক্ষুদ্রাংশে বিভাগ করিয়া, তাহারই চারি চারি শ্রুতি তিনটি বৃহদন্তরে, তিন তিন শ্রুতি দুইটি মধ্যান্তরে, এবং দুই দুই শ্রুতি দুইটি ক্ষুদ্রান্তরে স্থাপন করিয়াছেন । কিন্তু স্বাভাবিক অন্তরগুলির ত্রায্য পরিমাণ ৪, ৩, ও ২ নহে ; কারণ ঐ পরিমাণানুসারে সুর উচ্চারিত হইলে সবই বেঙ্গুরা হইয়া যায়, সুর সকলে পরস্পর মিল থাকে না, মিল না থাকিলে সুষ্রাব্য হয় না । সুরের মিল অমিল গণিত দ্বারা প্রত্যক্ষ প্রমাণ করা যায় । ঐ সকল শ্রুতির বিস্তারিত বিবরণ ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য ।

কোন সুরের অব্যবহিত পববর্তী সুরকে তাহার দ্বিতীয় সুর কহে, যেমন সা হইতে রি দ্বিতীয় সুর । সঙ্গীতে সচরাচর দুই প্রকার দ্বিতীয় সুর ব্যবহৃত হয় ; পূর্ণান্তর ব্যবহৃত দ্বিতীয়, যেমন—সা হইতে রি, কিম্বা রি হইতে গ, এবং অর্দ্ধান্তর ব্যবহৃত দ্বিতীয়, যেমন—গ হইতে ম । কোন সুর হইতে এক সুর ব্যবহৃত যে সুর, তাহাকে উহার তৃতীয় সুর কহে, যেমন—সা-এর তৃতীয় গ । তৃতীয় সুরও দুই প্রকার : ‘বৃহৎ তৃতীয়’, ও ‘ক্ষুদ্র তৃতীয়’ ; দুইটি পূর্ণান্তর ব্যবহৃত যে সুর, তাহাকে বৃহৎ তৃতীয় বলে : যেমন—সা হইতে গ, কিম্বা ম হইতে ধ, কিম্বা প হইতে নি, এবং একটি পূর্ণান্তর ও একটি অর্দ্ধান্তর ব্যবহৃত যে সুর, তাহাকে ক্ষুদ্র তৃতীয় বলা যায় : যেমন—রি হইতে ম, কিম্বা গ হইতে প, কিম্বা ধ হইতে সা ।

ধ—৮

ইউরোপীয় সংগীতের মতে পরজ হইতে তৃতীয় সুরের বৃহৎ ও ক্ষুদ্র ভেদে গ্রাম ভেদ হয় ; যে গ্রামের গ বৃহত্তৃতীয়, তাহাকে ইউরোপীয় মতে ‘বৃহৎ গ্রাম’ (মেজর স্কেল) বলে, যাহাকে আমরা স্বাভাবিক গ্রাম বলি, এবং যে গ্রামের গ ক্ষুদ্র তৃতীয়, তাহাকে ‘ক্ষুদ্র গ্রাম’ (মাইনর স্কেল) বলে । সা হইতে গ্রামের উত্থাপন হইলে, তাহাকে ‘স্বাভাবিক বৃহৎ গ্রাম’ বলে ; এবং ধ হইতে গ্রাম উত্থাপিত হইলে, তাহাকে ‘স্বাভাবিক ক্ষুদ্র গ্রাম’ বলে । পূর্বে গ্রামের যে চিত্র প্রদর্শিত হইয়াছে, তাহাই বৃহৎ গ্রাম । পার্শ্বে ক্ষুদ্র গ্রামের চিত্র প্রদত্ত হইল । বস্তুতঃ সঙ্গীতের সকল প্রকার গ্রামই ঐ দুই গ্রামের অন্তর্গত । হিন্দু সঙ্গীতের নানাবিধ রাগের নিমিত্ত যে বহু প্রকার ঠাট ব্যবহার হয়, তাহার সকলেই ঐ দুই গ্রামের অন্তর্গত ।

প—৭

ম—৬

গ—৫

রি—৪

সা—৩

নি—২

ধ—১

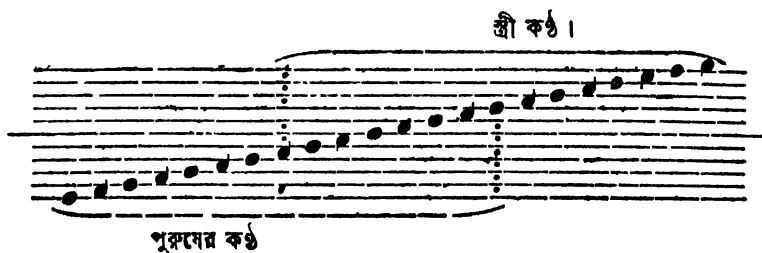
বাস্তবিক উক্ত বৃহৎ ও ক্ষুদ্র গ্রাম ব্যতীত সঙ্গীতে আর পৃথক গ্রাম নাই ; এই জন্য ইউরোপের সঙ্গীতবিদগণ অধিক গ্রাম স্বীকার করেন না।

বর্তমান ও পূর্ব পরিচ্ছেদগুলিতে সুর লিখিবার যে সকল সংকেত প্রদর্শিত হইয়াছে, তাহা সার্গম স্বরলিপির ব্যবহার্য্য, অর্থাৎ তাহাকেই সার্গম স্বরলিপি বলা যায়। এই গ্রন্থে আরও যে এক প্রকার স্বরলিপি ব্যবহৃত হইয়াছে, যাহাকে সাংকেতিক স্বরলিপি বলে, তাহাতে যে প্রকার সংকেতে সুর সকল লিখিত হইয়া থাকে, তাহা নিয়ে প্রকটিত হইতেছে।

সাংকেতিক স্বরলিপিতে সুরের সংকেত।

সঙ্গীতের সুর নিম্ন হইতে পর পর উচ্চ হইলে সোপান-শ্রেণীর ন্যায় তাহার উপমা হয় ; ইহা ১৪ পৃষ্ঠায় প্রদর্শিত হইয়াছে। অতএব যে স্বরলিপি ঐ সোপানের অনুরূপ তাহাই সঙ্গীতের যথার্থ উপযোগী। সাংকেতিক স্বরলিপিতে সুরের উচ্চ নীচতা সোপানের ন্যায় চাক্ষুষ প্রত্যক্ষ হয়। তজ্জন্ম উপযুক্তপরি কতকগুলি রেখা সিঁড়ির আকারে ব্যবহার হইয়া থাকে, তাহার নাম “মঞ্চ”। মঞ্চের রেখায়, ও রেখান্তবকের মধ্যবর্তী ঘরে বিন্দু স্থাপন পূর্বক সুরের সংকেত করা হয়। ২য় পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে যে, মানব কণ্ঠে তিন অষ্টম পরিমিত বাইশটি সুর নির্গত হয়, সেই বাইশটি সুর একত্রে অঙ্কিত করিতে হইলে এগারটি রেখা-বিশিষ্ট মঞ্চের রেখায় ও মধ্যবর্তী ঘরে ২২টি বিন্দু স্থাপন পূর্বক ঐ তিন অষ্টম সংকেতিত করা যায়। যথা :—

আরোহণ গতি।



একটি গানে সচরাচর ষত গুলি সুর ব্যবহার হয়, তাহা লিখিবার জন্য পাচ

রেখা বিশিষ্ট মঞ্চই যথেষ্ট। উক্ত বৃহৎ মঞ্চের মধ্য-স্থানীয় ঊর্ধ্ব রেখাটি উঠাইয়া লইলে, ঐ বৃহৎ মঞ্চ দ্বি-খণ্ড হইয়া দুইটি পাঁচ রেখাবিশিষ্ট মঞ্চ পাওয়া যায় ; তাহার নিম্ন ভাগকে খাদ মঞ্চ, এবং উপরের ভাগকে উচ্চ মঞ্চ কহা যায়। ঐ দুই মঞ্চ পৃথক চিনিবার জন্য তাহাদের আদিতে দুইটি সংকেতাক্ষর লিখিত থাকে ; তাহাদের নাম “কুকিকা”। তাহাদের আকৃতি, যথা—



খাদ ও উচ্চ মঞ্চে ঐ দুই কুকিকা যোগ করত যথাক্রমে তিন অষ্টম স্বর লিখিলে এইরূপ হয়, যথা :—

আরোহণ ।



প ধ নি সা রি গ ম প ধ নি সা বি গ ম প ধ নি সা রি গ ম প

সকল লোকের কণ্ঠের ওজন সমান নয়, কেহ খাদে গায়, উচ্চে গাইতে পাবে না ; কেহ উচ্চে গায়, খাদে গাইতে পারে না। পুরুষের স্বর খাদ ; স্ত্রীলোক ও বালকের স্বর উচ্চ, ইহা প্রসিদ্ধ। বিভিন্ন ওজন-বিশিষ্ট কতকগুলি কণ্ঠে একত্রে গাইতে অতিশয় অস্ববিধা ; এইজন্য ভাবতবর্ষে বহু লোক মিলিয়া একতানে (কোরাসে) গান করার প্রথা অধিক প্রচলিত নাই ; বিশেষ উচ্চ অঙ্গীয় যে কালাবঁতী গান, তাহাতে কোরাস একেবারেই নাই। ইউরোপে কোরাসে গান করার যথেষ্ট প্রথা সর্বত্র প্রচলিত। ইহার কারণ এই : ইউরোপীয় কোরাস গানের প্রণালী ভারতীয় কোরাস হইতে অনেক ভিন্ন, ভারতীয় কোরাস একতান মাত্র, ইউরোপীয় কোরাস একই ছন্দে বহুতান সম্মিলিত। বিভিন্ন লোকের স্বর যেমন বিভিন্ন ; ইউরোপীয় কোরাস গানে বিভিন্ন লোকে বিভিন্ন স্বরেই একত্রে গান করে, অর্থাৎ বাহার স্বরের যে ওজন, সে সেই ওজনেই গান ধরিয়া একত্রে গায়। ভারতবর্ষীয় কোরাস গানে বিভিন্ন লোকের স্বর বিভিন্ন ওজন-বিশিষ্ট হইলেও, সকলকে একই ওজনে গাইতে হয় ; ইহাতে অনেকের বিশেষ কষ্ট হয়। এই অস্ববিধা দূরীকরণার্থ ইউরোপীয় সঙ্গীত এরূপ আশ্চর্য্য কোণলে গঠিত হইয়াছে যে, কোরাসে একই গান বিভিন্ন ওজনে

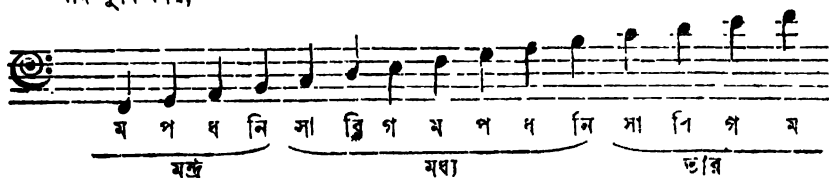
গীত হয়, অথচ অসঙ্গত শুনা যায় না, বরং অতীব জম্‌কাল শুনা যায়; ইহাতে কোন গায়কেই অশ্রুবিধা হয় না; প্রত্যুত কোরাসের প্রত্যেক গায়কেই নিজ নিজ কণ্ঠের সামর্থ্য প্রকাশ করিতে সক্ষম হইয়া থাকে। এই প্রয়োজন হইতে কতক বহু মিলের (হার্মনির) উৎপত্তি হইয়াছে।

ঐ সকল প্রয়োজন বশতঃ ইউরোপের সাক্ষেতিক স্বরলিপি স্বরের বিভিন্ন ওজনের পরিচায়ক করিয়া নির্মিত হইয়াছে; অর্থাৎ উহাতে লিখিত স্বরের ওজন নিশ্চিষ্ট আছে। প্রথমতঃ, পুং কণ্ঠ ও স্ত্রী কণ্ঠের বিভিন্নতাই প্রধান। স্ত্রী কণ্ঠ সাধারণতঃ পুং কণ্ঠের এক অষ্টম উচ্চ। ইউরোপীয় সঙ্গীতে পুং কণ্ঠের জন্ত খাদ কৃক্ষিকায়ুক্ত মঞ্চ, এবং স্ত্রী কণ্ঠের জন্ত উচ্চ কৃক্ষিকায়ুক্ত মঞ্চ ব্যবহৃত হইয়া থাকে। গানে যে দুই অষ্টম সচরাচর ব্যবহার হয়, তাহা খাদ এবং উচ্চ কৃক্ষিকায়ুক্ত প্রত্যেক মঞ্চেই পাওয়া যায়। যথা:—

উচ্চ কৃক্ষিকায়,—



খাদ কৃক্ষিকায়,—



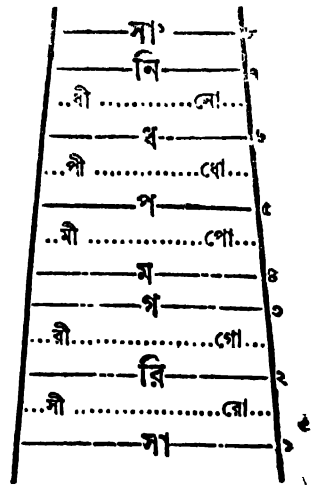
প্রচলিত হিন্দু সঙ্গীতে বিভিন্ন কণ্ঠের বিভিন্ন ওজনের যখন কোন বিচার ও ব্যবহার করা হয় না, তখন হিন্দু সঙ্গীত লিখিতে একটীমাত্র কৃক্ষিকা ব্যবহার করিলেই যথেষ্ট হইতে পারে। তজ্জন্ম উচ্চ কৃক্ষিকাই বিশেষ উপযোগী; কেন না সেতার, এসার, বেয়ালা, বংশী, কর্ণেট, ক্লারিনেট, প্রভৃতি অনেক যন্ত্রের সঙ্গীত ঐ কৃক্ষিকা যোগেই লিখিত হইয়া থাকে। উহা দেখিয়া বয়স পুরুষে এক অষ্টম খাদে গাইবে; স্ত্রীলোকে ও বালকে উচ্চ অষ্টমেই গাইবে।

৪র্থ পরিচ্ছেদ :— কোমল ও কড়ি স্রের বিবরণ।

পূর্ব পরিচ্ছেদে গ্রামের যে সাতটি স্রেরের পরিমাণ নির্দেশ করা হইল, সেই স্রের বিশিষ্ট স্রের সমূহকেই “স্বাভাবিক” স্রের কহে। গ্রামের বৃহৎ ও মধ্য, এই দুই পূর্ণাস্রেরের মধ্যে আরও স্রের উচ্চারণের স্থান পাওয়া যায়; সেই সকল স্রেরকে বিকৃত অর্থাৎ কড়ি ও কোমল স্রের কহা যায়; তদ্বারা প্রত্যেক পূর্ণাস্রের প্রায় দুই অর্ধাস্রেরে বিভক্ত হইয়া থাকে।

কড়ির সংস্কৃত তীত্র; অতএব সার্গম স্বরলিপিতে কড়ির সংকেত তীত্রের ঙ্গ-কার (ଁ), এবং কোমলের সংকেত ও-কার (ে) স্থির করা গেল; ইহারা প্রয়োজন মত স্রেরের অক্ষরে প্রযুক্ত হইবে: যেমন নী কিসা মী লিখিলে, কড়ি-সা ও কড়ি-ম বুঝাইবে; এবং রে। কিসা নে। লিখিলে, কোমল-রি ও কোমল-নি বুঝাইবে।

পার্শ্বস্থ চিত্রে বিন্দুময়ী রেখা দ্বারা কড়ি কোমল স্রেরের স্থান, ও সরল রেখা দ্বারা স্বাভাবিক স্রেরের স্থান নির্দেশিত হইল। সা ও রি-এর মধ্যবর্তী যে স্রের, তাহাকে কোমল-রি বা কড়ি-সা বলে; দ্রি ও গ-এর মধ্যবর্তী স্রেরকে কোমল-গ বা কড়ি-রি; ম ও প-এর মধ্যবর্তী স্রেরকে কোমল-প বা কড়ি-ম; প ও ধ-এর মধ্যবর্তী স্রেরকে কোমল-ধ বা কড়ি-প; এবং ধ ও নি-এর মধ্যবর্তী স্রেরকে কোমল-নি বা কড়ি-ধ বলা যায়।



সাংকেতিক স্বরলিপিতে কড়ির চিহ্ন এই (ଁ) প্রকার, এবং কোমলের চিহ্ন এই (ে) প্রকার। ইহারা মঞ্চস্থ—স্রেরস্থচক বিন্দুর বামদিকেই স্থাপিত হইয়া

থাকে । বিকৃত সুরকে প্রকৃত করায়, অর্থাৎ যে সুরকে একবার তীব্র অথবা কোমল করা হইয়াছে তাহাকে স্বভাবস্থ করায়, এই (#) সংকেত । যথা :—



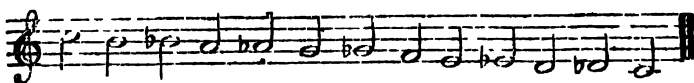
উক্ত পাথস্ব চিত্রে দৃষ্ট হইবে যে, গ ও ম, এবং নি ও সা-এর মধ্যে বিকৃত সুর নাই; তাহার কারণ এই যে, উহার পরস্পর অর্দ্ধান্তর ব্যবহৃত । গ ও ম-এর মধ্যগত ক্ষুদ্রান্তরের মধ্যে সুর উৎপন্ন হইতে পারে বটে, কিন্তু তত সূক্ষ্মান্তরিত সুরের পার্থক্য তুলনা বিনা সহসা কাণে উপলব্ধি হয় না, তজ্জন্ত সঙ্গীতে তাহার ব্যবহার নাই; এই হেতু কড়ি-গ কিম্বা কোমল-ম, এবং কড়ি-নি বা কোমল-সা প্রচলিত নাই । কড়ি-গ ও কড়ি নি বলিলে স্বভাবতঃ ম ও সা বুঝায়, এবং কোমল-ম ও কোমল-সা বলিলে গ ও নি বুঝায় ।

পাঁচটি বড় অন্তরের মধ্যেই পাঁচটি বিকৃত সুর ব্যবহার হয়, এইটী সাধারণ নিয়ম । সা ও প-এর বিকৃত নাম আধুনিক হিন্দু সংগীতে ব্যবহার ছিল না, কিন্তু এক্ষণে হইবে । বিকৃত সুর এরূপ ভাবে সঙ্গীতে ব্যবহার হয় যে, তাহাতে গ্রামের যে স্থানে হউক, পাঁচটি পূর্ণান্তর ও দুইটি অর্দ্ধান্তর থাকিবেই, তাহার অন্ত্যতা হয় না । সাতটি স্বাভাবিক ও পাঁচটি বিকৃত, এই প্রকার বারটি সুরের অধিক সঙ্গীতে ব্যবহার হয় না; অর্থাৎ সঙ্গীতে যত প্রকার সুর ব্যবহার হয়, তাবতই ঐ বারটির অন্তর্গত । গ্রামের মধ্যে ইহাদিগকে পরপর স্থাপন করিলে, খরজের অষ্টমটী লইয়া বারটি ক্ষুদ্রান্তর (অর্দ্ধান্ত) বিশিষ্ট তেরটি সুর হয় । যে গ্রামে এই প্রকার তেরটি সুর ধরা যায়, তাহাকে “অচল-স্মারিক” গ্রাম, অথবা অচল ঠাট * (পৃ. ৩৮ দ্রষ্টব্য) কহে । যথা :—

কড়ি লঙ্কারে আরোহণ :—



কোমল সহকারে অববাহণ † :—



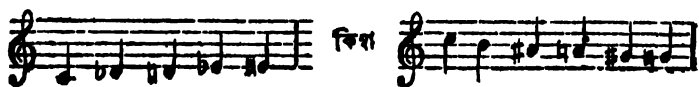
স' ন নো ধ ধো প পো য য গো র রো স' ৬

কড়ি কোমল করার সাধারণ উপায় এই :—কোন স্বর হইতে অর্দ্ধান্তর পরিমাণ চড়াইলে, তাহার কড়ি হয়, যেমন সা হইতে অর্দ্ধ স্বর চড়াইয়া উচ্চারণ করিলে কড়ি সা হয়, এবং কোন স্বর হইতে অর্দ্ধান্তর নামাইলে, তাহার কোমল হয় ; যেমন রি হইতে অর্দ্ধ স্বর নামাইয়া উচ্চারণ করিলে কোমল-রি হয়। ইহাতেই জানা যাইবে যে, যে স্বরটি কোন নিম্ন স্বরের কড়ি, প্রকৃতপক্ষে তাহাই অব্যবহিত উচ্চ স্বরের কোমল নহে ; কারণ কোন পূর্ণান্তরই গ্রামিক অর্দ্ধান্তরের ঠিক দ্বিগুণ নহে। এই হেতু সা-এর কড়ি যে স্বর, প্রকৃত পক্ষে তাহাই রি-এর কোমল নহে, দুই এক শ্রুতির (অংশের) কমি বেশী ; অর্থাৎ যেমন, কড়ি-সা হইতে রি-কোমল এক অংশ উচ্চ। অতীত স্বরের কড়ি কোমলও ঐ রূপ। ইহা পার্শ্বে প্রদর্শিত হইতেছে। ফলতঃ কার্যের সুবিধার জন্ত ঐ স্বর বিভিন্নতা ধরা হয় না, অর্থাৎ নিম্ন স্বরের কড়িকেই তদুচ্চ স্বরের কোমল বলিয়া ব্যবহার হয়। কি রূপে অর্দ্ধান্তরে কড়ি কোমল হয়— তাহার আদর্শ কি—ক্রমে বলিতেছি।

কত খানি চড়াইলে ও নামাইলে কড়ি কোমল হয়, হিন্দু সঙ্গীতে তাহার কোন বৈজ্ঞানিক নিয়ম অপৰ্য্যাস্ত বিধিবদ্ধ হয় নাই। গুণ্তাদিগের বাহার যে রূপ শিক্ষা,

২. বীণ যন্ত্রে পদ্ম শ্রেণী মন্ অথবা গালা ঘারা এমন ভাবে আটা থাকে যে, ডহাবা হস্তস্তঃ সঞ্চালিত হইতে পারে না ; সেই হেতু বিকৃত স্বরের জন্তও আব কতকটা পদ্ম উহাতে আবদ্ধ থাকাতঃ সেই ঠাঁটের 'অচল ঠাঁট' নাম হইয়াছে। আরও, মেতারা দি যন্ত্রে বর্দা সকল সচল, অর্থাৎ অনায়াসেই উত্তমতঃ সঞ্চালিত করা যায় ; এই হেতু কড়ি কোমলের জন্য পৃথক পদ্ম ঐ সকল যন্ত্রে সচরাচর থাকে না। কড়ি কোমল প্রয়োজন হইলে স্বাভাবিক যন্ত্রের পদ্ম উপর নীচ কবিয়া কড়ি কোমল করা যায়। কড়ি কোমলের জন্য পৃথক পদ্ম বর্তমান থাকিলে কোন পদ্মই আব সবাইবার আবশ্যক হয় না ; এই জন্য কড়ি কোমলের পদ্ম বিশিষ্ট ঠাঁটের 'অচল ঠাঁট' নাম হইয়াছে।

† অচল-স্বরিক গ্রামের উদাহরণে আরোহণে কড়ি এবং অববাহণে যে কোমল দেখান হইয়াছে, তাহাতে কলের বিভিন্নতা অতি অল্পই, কেননা যে নিম্ন স্বরের কড়ি, সেই উচ্চ স্বরের কোমল, এবং তজ্জন্য উহাদের উচ্চারণও একই প্রকার। পরন্তু ঐ প্রকার করিয়া লিখিবার তাৎপৰ্য্য এই যে, আরোহণে এবং অববাহণে কেবল কড়ি, কিম্বা কেবল কোমল দিয়া লিখিলে, স্বাভাবিকের চিহ্ন অধিক ব্যবহার করিতে হয়। যথা—



অভ্যাস ও রুচি, তিনি তদনুসারে বিকৃত করিয়া গান । প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থ সমূহেও তদ্বিষয় কিছুই পরিষ্কার রূপ পাওয়া যায় না । ফলতঃ এক্ষণে কড়ি কোমল সুরের ওজন পরিমাণের নির্দিষ্ট নিয়ম করার সময় উপস্থিত, নতুবা গান শিক্ষার কাঠিন্য় দূরীকৃত হইতেছে না । ইহার একটা যুক্তিযুক্ত নিয়ম অনায়াসেই নির্দিষ্ট করা যাইতে পারে । সঙ্গীত-নিপুণ ব্যক্তি মাত্রেই জানেন যে, গ্রামের পূর্ণাস্তরের মধ্যেই বিকৃত সুর ব্যবহার হয়, অর্দ্ধান্তরের, অর্থাৎ যেমন গ ও ম-এর, মধ্যবর্তী কোন সুর গানে কখনই ব্যবহৃত হয় না । ইহাতে এক প্রকার নিশ্চয় হইতেছে যে, অর্দ্ধান্তর অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর অন্তর-ব্যবহৃত সুর সঙ্গীতে কখন ব্যবহার্য্য নহে । অতএব গ্রামের অর্দ্ধান্তরই—যেমন গ হইতে ম এর কিম্বা নি হইতে সা-এর অন্তর—কোন সুর হইতে তাহার কড়ি কিম্বা কোমলেব অন্তবেব আদর্শ । এই নিয়ম অতীব শ্রায়সঙ্গত বোধ হয়, তাহার বিশেষ কাবণ এই যে, যন্ত্র সঙ্গীতে ঐ নিয়মই প্রচলিত, তাহার প্রমাণ বীণ, সেতাব, ও এস্রাবে উত্তম রহিয়াছে । নায়কী (প্রথম) তারে যে যে পদ্ধায় উদারার ধ ও কোমল নি হয়, যুড়ীব (দ্বিতীয়) তারে সেই সেই পদ্ধায় উদারার গ ও ম নির্গত হয় ; এবং তাহারই পর নি ও সা-এর পদ্ধায় যুড়ীর তাবে উদারার কড়ি ম ও প নির্গত হয় । অতএব এই প্রকারে কড়ি কোমলের শ্রাঘ্য ও স্বাভাবিক পরিমাণ স্থিরীকৃত হওয়ার উৎকৃষ্ট উপায় রহিয়াছে ।

বিগত অচল-ঠাটা	
...	—সা
...	—নি
ধী-	—নো
...	—ধ
...	—ধো
পী-	...
...	—প
মী-	—পো
...	—ম
...	—গ
রী-	—গো
...	—রি
দী-	—রো
...	—সা

গ হইতে ম কিম্বা নি হইতে সা যে পরিমাণে উচ্চ, সা হইতে কোমল-রি, কিম্বা রি হইতে কোমল-গ সেই পরিমাণে উচ্চ হইবে ; অর্থাৎ সা-কে গ-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে ম-এর শ্রায় চড়াইলে কোমল-রি হইবে ; রি হইতে কোমল-প, প হইতে কোমল-ধ, ধ হইতে কোমল-নিও ঐ প্রকার নিয়মে উচ্চ হইবে । প-কে সা-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে নি-এর শ্রায় নামাইলে কড়ি ম হইবে ; কিম্বা গ-কে ধ-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে নি-এর শ্রায় চড়াইলেও

কড়ি-ম হয়। সেই রূপ ধ-কে সা-বং মনে করিয়া তাহা হইতে নি-এর ঞায় নামিলে কড়ি-প হইবে; কড়ি-সা, কড়ি-রি, ও কড়ি-ধ উচ্চারণেরও ঐ নিয়ম; অর্থাৎ রি, গ, ও নি-এর প্রত্যেককে সা-বং মনে করিয়া, তাহা হইতে নি-এর ঞায় অর্দ্ধ স্বর নামিলে কড়ি-সা, কড়ি-রি, ও কড়ি-ধ হইবে। কোমল-রি হইতে কোমল-গ পূর্ণান্তর, তাহা ম হইতে প-এর ঞায়,—অর্থাৎ কোমল-রি-কে ম-বং মনে করিয়া, তাহা হইতে প-এর ঞায় চড়াইলে, কোমল-গ হইবে। কোমল-ধ হইতে কোমল-নিও ঐ রূপ। সা^২ হইতে কোমল-নি উচ্চারণ কালে, সা-কে প-বং মনে করিয়া, তাহা হইতে ম-এর ঞায় নামিলে কোমল নি হইবে; ম হইতে কোমল-গ নামিতেও ঐ রূপ, অর্থাৎ ম-কে প-বং মনে করিয়া তাহা হইতে ম-এর ঞায় নামাইলে কোমল-গ হইবে। কোথায় কড়ি স্বর এবং কোথায় বা কোমল স্বর ব্যবহার হয়, তাহার নিয়ম ১৭৭ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য।

অসম্বন্ধীয় কোন কোন সঙ্গীতবিৎ লোকের একপ ভ্রান্ত সংস্কার যে, অর্দ্ধান্তর অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর অন্তর বিশিষ্ট স্বর হিন্দু সঙ্গীতে ব্যবহার হয়। এই সংস্কারের হেতু এইঃ—প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থসমূহে গ্রামভেদ বুঝাইবার জ্ঞান স্বরগ্রামকে ২২ শ্রুতিতে বিভক্ত করা হইয়াছে, সংস্কৃত 'সঙ্গীতপারিজাত' কর্তা এই শ্রুতির প্রত্যেকতেই এক একটা স্বর স্থাপন পূর্বক কাহাকে তীব্র, অতিতীব্র, তীব্রতম, কাহাকে কোমল, অতিকোমল, কোমলতম, বলিয়া কেবল বর্ণাঙ্কনের মাত্র করিয়াছেন, উহাদের ব্যবহারের স্থল দেখান নাই। আরো ঐ সকল গ্রন্থে গ ও ম-এর মধ্যে এবং নি ও সা-এর মধ্যে চারি চারি শ্রুতি 'নর্দেশ' করিতে, ঐ দুই অন্তর বৃহদন্তর হওয়ায়, তাহাদের মধ্যে সঙ্গীতের ব্যবহার্য স্বর অবশ্যই স্থান পায়; এবং সেই স্বরকে তীব্র গ বা কোমল-ম, কিম্বা তীব্র-নি বা কোমল-সা বলাতে, একালের লোকের কাছেই ভ্রম হয় যে, তীব্র-গ হইতে ম-এর অন্তর হয়ত অর্দ্ধান্তর অপেক্ষাও ক্ষুদ্রতর।

সংস্কৃত গ্রন্থাদিতে যে ১২ প্রকার বিকৃত স্বরের কথা লিখা আছে, তাহার ৬টা গ ও ম, এবং নি ও সা-এর মধ্যগত অন্তরদ্বয়ের মধ্যে, এক এক শ্রুতি অধরে স্থাপিত করা হইয়াছে; ইহাতে কাঞ্চেই লোকের ভ্রম হয়। কিন্তু আধুনিক সঙ্গীতে গ হইতে ম, এবং নি হইতে সা-এর অন্তর বৃহৎ নহে,—ক্ষুদ্র—অর্থাৎ অর্দ্ধান্তর। অতএব আধুনিক সঙ্গীতে ক্ষুদ্রতর অন্তরের—অর্থাৎ সিকি স্বরের—ব্যবহার মনে করা ভ্রান্তি মাত্র। সিকি স্বরের ব্যবহার সহজ সাধ্য নহে; কয়টা কাণের একপ ক্ষমতা হয় যে, ঐ প্রকার সূক্ষ্ম স্বরের প্রভেদ বিনা তুলনায় উপলব্ধি করিতে পারে? বিশেষ সিকি স্বর মিষ্ট ও তৃপ্তিদানকও হয় না; বরং উহার ব্যবহারের গান ষথেষ্ট বেস্বর মত শুনায। হিন্দুস্থানী

গানে অতিরিক্ত মিডের ব্যবহার বশতই মিডের সময় সিকি সুর হইল বলিয়া ভ্রম হয় ।

অনেক সঙ্গীত-বিজ্ঞ ইউরোপীয় পণ্ডিতেরও এই সংস্কার যে, ভারতীয় সঙ্গীতে সিকি সুরের ব্যবহার হয় । তাঁহারা বিদেশী লোক ; তাঁহাদের ঐ সংস্কার হওয়া আশ্চর্য্য নহে । তাঁহারা ভারতীয় গানের প্রচুর মিড ও গমক প্রভৃতির মধ্য হইতে সুরসকল স্পষ্ট চিনিয়া লইতে না পারাতেই ঐ ভ্রমে পতিত হইয়াছেন । হার্মোনিয়মাदि যন্ত্রে ভারতীয় গীতাদি রীতিমত বাদিত না হওয়াতেই যে হিন্দু সঙ্গীতে সিকি সুরের বর্তমানতা প্রমাণিত হয়, তাহা নহে । ঐ সকল যন্ত্রের সুর স্বমধুর বটে, কিন্তু বিশুদ্ধ নহে ; ইহা ইউরোপীয় সঙ্গীতবেত্তাবাও স্বীকার করেন । আরও বিশেষ এই যে, উচ্চাতে মিড হয় না, স্ততরাং অশুদ্ধ এবং মিড হীন পদ্ধায় কি প্রকারে ভারতীয় গান বীতিমত বাজিবে ? ঐ অশুদ্ধতায় বহমিল (হার্মনি) যুক্ত ইউরোপীয় সঙ্গীতের বিশেষ হানি হয় না । ইউরোপের সঙ্গীত-শাস্ত্রকারগণ ইচ্ছা ও যুক্তি করিয়া পিয়ানো, হার্মোনিয়ম প্রভৃতি যন্ত্রে সুরসকল কিছু কিছু অশুদ্ধ, অর্থাৎ উচ্চ নীচ করতঃ, যথাসাধ্য সমান অন্তর (ইকোআল টেম্পোমেন্ট) বিশিষ্ট করিয়া লইয়াছেন ; নতুবা বহমিল, খবজ-পরিবর্তন, এবং মুহমু'ছ যড্জ-সংক্রমণ (ট্রান্সিশান্) প্রভৃতির জটিল কার্য্য সহজ-সাধ্য হয় না ।

প্রাচীন হিন্দু গীতে যে সিকি সুরের ব্যবহার ছিল, তাহারও প্রমাণ নাই । বরং না থাকারই অনেক আনুষঙ্গিক প্রমাণ দৃষ্ট হয় । সঙ্গীত-রসিকের টাকাকার সিংহভূপাল “সঙ্গীতসময়সার” নামক গ্রন্থ হইতে এই শ্লোক উদ্ধৃত করিয়াছেন, যথা—

“তে তু দ্বাবিংশতিনীদা ন কঠেন পরিস্মৃতাঃ ।

শক্যা দর্শয়িতুং তস্মাদ্বাণায়াং তন্নিদর্শনম্ ॥”*

অর্থাৎ শ্রুতি সকল বীণা যন্ত্র ভিন্ন কণ্ঠে উচ্চারণ করা দুঃসাধ্য । ‘আবও ঐ সকল প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থে যে ১২ প্রকার বিরূত সুরের বর্ণনা আছে, তাহার একটাও গ্রামের কোন দ্বিশ্রুতিক অন্তরে অর্থাৎ অর্দ্ধান্তরের মধ্যে সন্নিবেশিত হয় নাই । ইহাতে স্পষ্টই প্রতিপন্ন হইতেছে যে, প্রাচীন সঙ্গীতেও সিকি সুরের ব্যবহার ছিল না । খরজ-পরিবর্তন কার্য্যে সুরসকল এক শ্রুতি উচ্চ নীচ করার প্রয়োজন হয় ; এতদ্ভিন্ন এক শ্রুতি উচ্চ নীচ সুরের অন্য ব্যবহার নাই :—যেমন ধ কে খরজ করিলে তাহার বৃহৎ তৃতীয়, অর্থাৎ স্বাভাবিক গান্ধার, পাইতে সা-কে যতটুকু কড়ি করিতে হয়, নি-কে

* পণ্ডিত কালীদাস বেদান্তবাগীশ ও বাবু সারদা প্রসাদ ঘোষ কর্তৃক প্রকাশিত সংস্কৃত সঙ্গীত রসিক’, ৪২ পৃষ্ঠা ।

খরজ করিলে, তাহার রিখব পাইতে সা-কে অধিকতর কড়ি করিতে হয়। ফলতঃ এই দুই প্রকার কড়ি কখনই একত্রে পর পর ব্যবহার হয় না। এত সূক্ষ্ম বিচার সুরের উপপত্তি ও গণিতেরই অঙ্গ, কর্তব্যের নহে। যাহা হউক, হিন্দু সঙ্গীতে খরজ পরিবর্তন প্রথা এখনও প্রচলিত হয় নাই, সুতরাং এই রূপ তীব্রতম সুরেরও এখন প্রয়োজন নাই।

বাঙ্গলা ‘সঙ্গীতসার’ ও ‘কণ্ঠকোমুদী’ নামক গ্রন্থদ্বয়ে কোমল ও অতিকোমল ভিন্ন অধিক প্রকার বিকৃত সুর ব্যবহৃত হয় নাই। কিন্তু অতিকোমলেরও প্রয়োজন ছিল না। যে সকল রাগে আরোহণে সর্বদা কোন সুরের পর তৎপরবর্তী কোমল সুরের ব্যবহার হয়,—যেমন সা-এর পর কোমল রি, প এর পর কোমল ধ, ইত্যাদি—তথায় ঐ রি ও ধ অধিক কোমল বলিয়া বোধ হয়; এবং যেখানে ঐ রূপ আরোহণ নাই, কেবল ঐ কোমলের পর তন্নিম্নে স্বাভাবিক সুরে অবরোহণ, তথায় তত কোমল বলিয়া বোধ হয় না। অতএব ঐ প্রভেদ মানসিক, বাস্তবিক নহে।

ঔপপত্তিক বিচারে কড়ি কোমলের নানা প্রকার ভেদ গণ্য হয় বটে; কিন্তু কোন উদ্দেশ্য ব্যতিরেকে যথোচ্চাক্রমে অতিকড়ি ও অতিকোমলের ব্যবহার গ্রাহ্য যোগ্য নহে। ইহাতে কেহ একপ বলিতে পারেন যে, রচয়িতার ইচ্ছাই উদ্দেশ্য, রাগ রাগিণীর মধ্যে অল্প উদ্দেশ্য আবার কি? এ কথা এখন আর ত্যাগানুগত হইবে না। হিন্দু সঙ্গীত আজিকার নহে; ইহা পূর্ণ যৌবন প্রাপ্ত হইয়াছে, এবং দর্শন ও বিজ্ঞানের অনেক উপকরণ ইহাতে বর্জিত আছে; কেবল তাহা বিধিবদ্ধ হওয়ারই অভাব। অতএব বিজ্ঞানের অসুখমতি ব্যতিরেকে কোন কার্যই সঙ্গীতে আর গ্রাহ্য যোগ্য হইবে না। প্রাচীন প্রথা বলিয়া এক কথা উঠিতে পারে; কিন্তু তাহা তর্ক ও বিবাদেরই স্থল; তৎসম্বন্ধে অনেক প্রকার মত ভেদ হইতে পারে, অর্থাৎ পাঁচ জনে পাঁচ র-ফম বলিতে পারে। অতএব অলীক প্রাচীন প্রথার ভাণে, সত্য গোপন রাখিয়া, শিক্ষা ও কর্তব্যের কাঠিন্দ অকারণ বন্ধি কথা উচিত নহে।

স্বরগ্রামের মধ্যে কএকটা স্বাভাবিক সুর নব্য শিক্ষার্থীর পক্ষে বিশুদ্ধ উচ্চারণ করা প্রায়ই কঠিন হয়, ইহা দেখা যায়; যেমন রি, নি, ও ধ। আবোহণে নি, এবং অবরোহণে রি ও ধ বিশুদ্ধ উচ্চারণ করা কঠিন হয়, অর্থাৎ ঐ ঐ সময়ে উহার প্রায়ই কোমল হইয়া পড়ে। ইহার কারণ এই যে, খরঞ্জের সহিত উহাদের মিলের সম্পর্ক অতি দূর। অতএব ঐ কাঠিন্দ দূর হওয়ার এক সঙ্গুপায় নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে।

নি প-এর সম্পর্কে উচ্চারিত হইলে বিশুদ্ধ হয়, কেননা নি প-এর বৃহত্তীর্থ, অর্থাৎ পূর্ণ গাঙ্গার ; অতএব প-কে সা মনে করিয়া, তাহা হইতে গ-এর ঞায় চড়াইলে বিশুদ্ধ নি হইবে।

রি সতত একই নিয়মে উচ্চারিত হইলে বিশুদ্ধ থাকে না ; উহা বিশুদ্ধ উচ্চারণের জন্ত ম, প, ও ধ-এর সহিত মিল রাখিতে হয় ; তাহাতে রি কখনও গ্রামের পূর্ব প্রকাশিত ৫৩ অংশের এক অংশ নিম্ন, কখন এক অংশ উচ্চ করিতে হয়। ম ও ধ-এর সম্পর্কে রি উচ্চারিত হইলে, তাহাকে এক অংশ নাড়াইতে হইবে, তখন রি সা হইতে ৮ অংশ উচ্চ হইবে ; তাহা হইলে রি ম-এর পূর্ণ ধৈবত, কিম্বা ধ-এর পূর্ণ মধ্যম হইবে। কিন্তু প-এর মিলে উচ্চারিত হইলে, রি তাহার স্বাভাবিক তীব্র ভাবেই থাকিবে ; কেননা সে অবস্থায় রি প এর পূর্ণ পঞ্চম। ধ ও ম যে সকল রাগের জান (বাদী), অর্থাৎ অধিক ব্যবহার হয়, সেই সকল রাগে অবরোধে ধ কিম্বা ম-এর পর রি উচ্চারণ সময়ে, ইহাকে এক অংশ নিম্ন করিতে হইবে।

ধ-স্বরও দুই ওজনে ব্যবহৃত হইবে : ম-এর মিলে উচ্চারিত হইলে উহার যাহা স্বাভাবিক ওজন, প হইতে ৮ অংশ উচ্চ, তাহাই থাকিবে ; ম যে সকল রাগের জান, এবং যাহাতে কড়ি-ম নাই, তাহাতে ম-এর পর সর্বদা ধ উচ্চারিত হইলে, উহা স্বাভাবিক নিম্ন ভাবেই থাকিবে ; কারণ ঐ ধ ম-এর পূর্ণ গাঙ্গার। স্বাভাবিক রি-এর সম্পর্কে ধ উচ্চারণ করিতে হইলে, ধ-কে এক অংশ চড়াইয়া লইতে হয়, নতুবা ইহা রি-এর পূর্ণ পঞ্চম হয় না। যে সকল রাগে কড়ি ম ও প সর্বদা উচ্চারিত হয়, তাহাতেও ধ ঐ তীব্র ভাবে ব্যবহৃত হইবে ; কারণ কড়ি-ম ও প সর্বদা একত্রে গীত হইলে, তাহা স্বভাবতঃ নি ও সা-এর অন্তরের ঞায় অন্তর্ভূত হয়, কেননা কড়ি-ম হইতে প-এর অন্তর নি হইতে সা-এর অন্তরের ঞায় অর্ধান্তর। অতএব প-কে খরজ মনে করিয়া ধ-কে ঐ খরজের রিখবের ঞায় উচ্চ না করিলে স্বাভাবিক হয় না ; তখন প হইতে ধ ২ অংশ উচ্চ হয়। ধ-এর এই তীব্র ভাবের সহিত খরজের স্মিল না থাকাতাই, উহা স্বাভাবিক গ্রামে সন্নিবেশিত হয় নাই।

স্বাভাবিক গ্রামের রি ও ধ সম্বন্ধে উল্লিখিত রূপ ব্যবস্থা বিজ্ঞান ও যুক্তি, উভয় সম্মত হয় বটে, কিন্তু উহাতে এরূপ আপত্তি উঠিতে পারে যে, গ্রামের ৫৩টা স্বর অংশের এক এক অংশ উচ্চ ও নীচ যে কড়ি-ধ ও নিম্ন-রি, তাহা অমুখ্যাবন পূরক সাধনা করা সহজ সাধ্য নহে। কিন্তু বাস্তবিক তাহা কঠিন নহে ; কারণ, বিশুদ্ধ রূপ স্বরগ্রাম উচ্চারণের সাহায্যার্থ প্রথমে সর্বদা এরূপ স্বরের সহযোগে স্বরসাধনা করা

উচিত, যাহাতে গ্রামের সাত সুরই পাওয়া যায়। সেই যন্ত্রে ধ বাজাইয়া তাহার সহিত মিল করিয়া রি উচ্চারণ করিলে, সেই রি সহজেই এক অংশ নিম্ন হইয়া পড়ে ; এবং স্বভাবিক রি বাজাইয়া তাহার মিলে ধ উচ্চারণ করিলে, সেই ধ সহজেই এক অংশ কড়া হইয়া পড়ে। প বাজাইয়া তাহার মিলে রি উচ্চারণ করিলে, সেই রি স্বভাবতই একাংশ কড়া হয়, এবং ম বাজাইয়া ধ উচ্চারণ করিলে, সেই ধ স্বভাবতই একাংশ নিম্ন হয়, ইত্যাদি। যন্ত্রে বাদিত অত্যান্ত সুরের সহিত মিলযোগে ভিন্ন স্বর-গ্রামের কোন সুরই কাঁচা গায়কের পক্ষে বিশুদ্ধ উচ্চারণ করা সহজ সাধ্য নহে।

৫ম পরিচ্ছেদ :—স্বরলিপিতে সুরের স্থায়ী- কালজ্ঞাপক সংকেত।

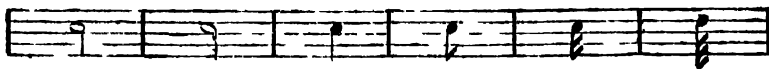
কণ্ঠে যে কোন সুর উচ্চারণ করা যায়, তাহাতে কিছু না কিছু সময় ব্যয় হইয়া থাকে। সেই সময় বা কালকে মাপিবার জ্ঞাত যে একটি স্বল্পকাল আদর্শ স্বরূপ নির্দিষ্ট করিয়া লইতে হয়, তাহার নাম “মাত্রা”। গানের প্রত্যেক সুর ঐ আদর্শ কালের পরিমাণানুসারে কখন এক-মাত্র, কখন দ্বি মাত্র, কখন অর্দ্ধ-মাত্র, এই রূপে ভিন্ন ভিন্ন প্রকারে স্থায়ী হইয়া থাকে, সাধারণতঃ হ্রস্ব কালকে লঘু, এবং দীর্ঘ কালকে গুরুকাল বলে। সার্গম স্বরলিপিতে সুরের ঐ প্রকার বিভিন্ন স্থায়ীত্বের লিখন সংকেত নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে। যথা—

এক-মাত্র কাল স্থায়ী সুরের সংকেত এই রূপ (স :), অর্থাৎ সুরের গাত্রে দুই বিন্দু (কোলন্)। স :—: ইহার অর্থ দুই মাত্রা ; স :—:—: ইহার অর্থ তিন মাত্রা, &দি, ঐ ক্ষুদ্র কসিন্দাবা পূর্ব সুরের দীর্ঘতা বুঝায়। (স, স :) ইহা দ্বারা দুইটি অর্দ্ধ মাত্রা বুঝায় অর্থাৎ একটি বিন্দুদ্বারা এক-মাত্র কালটি দুই সমান ভাগে বিভক্ত হইল। স, স ইহা দ্বারা দুইটি সিকি মাত্রা বুঝায়, অর্থাৎ একটি কমা চিহ্ন দ্বারা অর্দ্ধ-মাত্র কালটি দুই সমান ভাগে বিভক্ত হইল, তাহা হইলেই সিকি মাত্রা হইল। (স,স,স,স :) ইহা দ্বারা চারিটি সিকি মাত্রা বুঝায় ; প্রত্যেক দুই সিকিতে একটি অর্দ্ধ মাত্রা পূর্ণ হয় বলিয়া, দুইটি সিকি মাত্রার পর কমা চিহ্ন না দিয়া, অর্দ্ধ মাত্রা জ্ঞাপক এক বিন্দু দেওয়া যায় ; ঐ প্রকার দুই বোড়া সিকি মাত্রায় এক মাত্রা কাল পূর্ণ হওয়াতে, তথায় এক মাত্রা জ্ঞাপক কোলন্ চিহ্ন দিতে হয়।


যে স্থলে স্বরের গাত্রে কোন চিহ্ন না থাকিবে, তথায় অর্দ্ধ-সিকি অর্থাৎ দু-আনী মাত্রা, কিম্বা মাত্রার অষ্টমাংশ বুঝাইবে ; যথা (সস,) ইহা দ্বারা দুইটা একাষ্টমী অর্থাৎ দুইটা দু-আনী মাত্রায় এক চতুর্থ-মাত্রা কাল বুঝাইল। সস, স.স : ইহাতে দুই অষ্টমাংশ, একটি সিকি, ও একটি অর্দ্ধ মাত্রা বুঝাইল। কণ্ঠ-সঙ্গীতে মাত্রার অষ্টমাংশ অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর ভগ্নাংশ ব্যবহার হয় না, তজ্জন্তু অষ্টমাংশেব স্থানে কোন চিহ্ন প্রয়োগ হইবে না ; কেননা বহুবিধ সংকেত প্রয়োগে লিখন প্রাণী কেবল জটিল ও জবডজং হয় ; তাহা হওয়া উচিত নয়। যে স্থলে কোন নিমেষস্থায়ী স্বরের কাল পরিমাণ নিশ্চয় করা যায় না, তথায়ও ঐ রূপ মাত্রাচিহ্নহীন স্বরাক্ষর ব্যবহৃত হইবে।

যে মাত্রাব্যবহারে উদাহরণ যথা,—স-,স : ইহাতে একটি বার-আনী, অর্থাৎ তিন চতুর্থ, ও একটি সিকি মাত্রা ; স,স :- ইহাতে একটি সিকি ও একটি তিন চতুর্থ মাত্রা , স,স,-,স : ইহাতে একটি সিকি, একটি অর্দ্ধ, ও একটি সিকি মাত্রা ; স,-,সস : ইহাতে একটি তিন চতুর্থ ও দুইটা একাষ্টম মাত্রা। স,-স স : ইহাতে একটি তিনাষ্টম অর্থাৎ ছয় আনী, একটি একাষ্টম, ও একটি অর্দ্ধ মাত্রা। উল্টা কমা (,) চিহ্ন দ্বারা মাত্রাব তৃতীয়াংশ বুঝাইবে ; যথা স,স,স :, ইহা দ্বারা তিনটা এক তৃতীয় মাত্রা, বুঝাইল , স,-,স : ইহাতে একটি দুই তৃতীয় ও একটি এক তৃতীয় মাত্রা , স,স,- : ইহাতে একটি এক তৃতীয় ও একটি দুই তৃতীয় মাত্রা বুঝাইল। সাংকেতিক স্বরলিপিতে স্বরের ঐ প্রকার ভিন্ন ভিন্ন স্বায়িষের লিখন সংকেত করুণ, তাহা নিয়ে প্রকটিত হইতেছে।

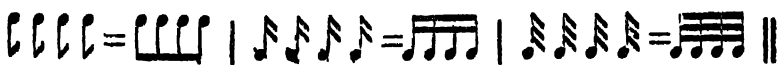
সাংকেতিক স্বরলিপিতে মঞ্চস্থ সুর-হৃচক বিন্দুগুলির আকৃতিভেদে স্বরের স্বায়িষ ভেদ, অর্থাৎ হ্রস্ব-দীর্ঘতার ভেদ হয়। সুর সমূহের বিভিন্ন স্থায়ী কালের মধ্যে, ছয়টা স্বায়িষকে প্রধান করিয়া, সেই ছয় প্রকার স্বায়িষের ছয়টা বর্ণ ব্যবহৃত হইয়া থাকে, তাহাদের নাম ও আকৃতি যথা :—



মণ্ডল। বিশদ। যেচক। কোশিক। দিকোশিক। ত্রিকোশিক।

ঐ বর্ণগুলির পুঙ্খ উপর নীচে, দুই দিকেই দেওয়া যায় ; যথা ।

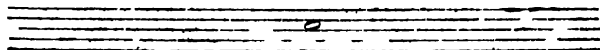
এবং কোণ-বিশিষ্ট উক্ত শেষ তিনটা বর্ণ একত্রে ব্যবহৃত হইলে, কোণের সংখ্যামুসারে স্থল রেখার দ্বারা তাহাদিগকে পুঙ্খ পুঙ্খ বোঝা যমকিত করা হয়, যথা :—



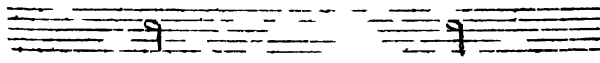
উক্ত কোণ-বিশিষ্ট বর্ণগুলি কোথায় ঐ প্রকার মোটা সবল বেথাধারা সম্বন্ধিত হইবে, এবং কোথায় বা পৃথক পৃথক থাকিবে, তাহাব নিয়ম পব পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য ।

উক্ত বঙল, বিশদ, প্রভৃতি ছয়টা বর্ণের আত্মপাতিক পরিমাণ এইরূপ, যথা :-

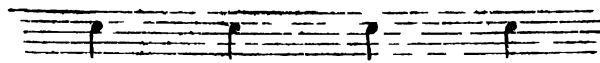
এক বঙলে



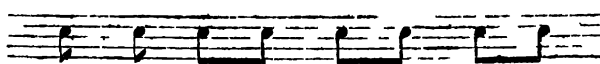
দুই বিশদ,
কিবা



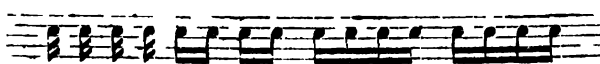
চারি মেচক,
কিবা



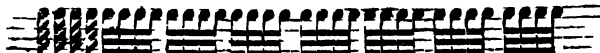
আট কোণিক,
কিবা



বোল ঘিকোণিক,
কিবা



বত্রিশ ত্রিকে পিক ।



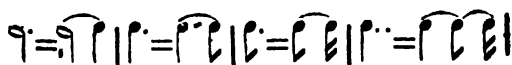
উল্লিখিত কোন দুইটা বর্ণ যদি সমন্বয় হয়, অর্থাৎ মকে? উপব একই বেথা কিবা একই ঘবে স্থাপিত হয়, এবং তাহাদেব মন্যে যদি ছেদ থাকে, তাহা হইলে তাহাদেব মন্তকে যে বক বেথা প্রয়োগ কবা যায়, তাহাব নাম “ষোজক”, যথা :-

এই প্রকার ষোজিত উভয় স্ববেদ কাল পর্যন্ত কেবল একটা ধনি দীর্ঘ উচ্চাবিত হইবে ।

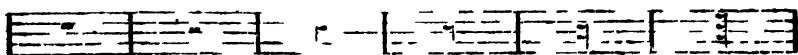
কোন বর্ণেব পবে একটা ক্ষুদ্র বিন্দু স্থাপন কবিলে, সেই বিন্দুতে ঐ বর্ণেব অর্দ্ধকাল বর্জিয়া বিন্দুযুক্ত বর্ণটা দেড়গুণ দীর্ঘ হয়, এবং দুইটি বিন্দু প্রয়োগ করিলে দ্বিতীয় বিন্দুতে প্রথমটাব অর্দ্ধকাল যোগ হইয়া, দ্বিবিন্দু যুক্ত বর্ণ পৌনে দুই গুণ দীর্ঘ হয় । যথা .—



: সা । —:



যে সকল অক্ষর দ্বারা গীতাদির মধ্যে দ্রবিক নিম্নতত্তা ব্যক্ত হয়, তাহাদিগকে “বিরাম” কহা যায় । বিরামও প্রধানতঃ ছয় প্রকার, যথা,—



বঙল-বিরাম, বিশদ-বিরাম, মেচক-বিরাম, কোণিক-বিরাম, ঘিকোণিক-বিরাম, বোল-বিরাম

• মেচক-বিরাম (একমাত্র বিরাম) অত্র



চিহ্নে ব্যাখ্যার হয় । প্রকাশক ।

বিয়ামের গাজে এক বা বিবিন্দু প্রয়োগ করিলে, তাহাও দেড়গুণ, বা পৌনে দ্বি-গুণ দীর্ঘ হয় ।

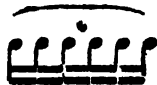
উল্লিখিত বর্ণ সমূহ দ্বারা স্বরের স্বায়ী কালের কেবল অর্দ্ধ-দ্বিগুণ ভাগের সংকেত প্রদর্শিত হইল । কালের তিন ভাগ লিখিবার জন্য, অর্থাৎ যেমন বিশদ, মেচক প্রভৃতিকে সমান তিন ৭ ছয় প্রভৃতি ভাগ করার জন্য যে নূতন ভিন্ন বর্ণ ব্যবহার হয়, তাহা নহে ; কারণ অধিক চিহ্নে ও নামে স্বরলিপি অতিশয় ভুলিল ও ভুল হইয়া পড়ে । অতএব কালের তিন তিন ভাগ প্রদর্শনার্থে যে সংকেত অবলম্বিত হইয়া থাকে, তাহা অতীব সৰল ।—বিশদেব কালকে দুই ভাগ করিলে যেমন দুইটি মেচক লিখা যায়, তাহাকে তিন ভাগ করিলে তেমনি তিনটি মেচক লিখা যায়, মেচকের কালকে তিন ভাগ করিলে তিনটি কোণিক লিখা যায়, কিন্তু সেই তিন বর্ণের মন্তকের বক্র বেথা-নির্ধক একটি (৩) তিন লিখিয়া তিন ভাগব সংকেত করা হয় । যথা :—

$$\overset{\frown}{\text{ম}} \overset{\cdot}{\text{ম}} \overset{\cdot}{\text{ম}} = ৭ \quad | \quad \overset{\frown}{\text{মে}} \overset{\cdot}{\text{মে}} \overset{\cdot}{\text{মে}} = ২ \quad | \quad \overset{\frown}{\text{মম}} = ১$$

ঐ সংকেতের সাধারণ ব্যাখ্যা এই যে, ঐ ৩ চিহ্নিত সমমাত্রিক বর্ণ ত্রয়ের ছইটির কালে ঐ তিনটি বর্ণ সমান উচ্চারিত হইবে ।

$\overset{\frown}{\text{ম}} \overset{\cdot}{\text{মে}}$ ইহাতে মেচকের একটি ছই তৃতীয়, ও এক তৃতীয় অংশ ।

$\overset{\frown}{\text{মে}} \overset{\cdot}{\text{মম}}$ ইহাতে কোণিকের একটি দুই তৃতীয় ও এক তৃতীয় অংশ ।



এই প্রকার ৬ চিহ্নিত সম মাত্রিক বর্ণ ছয়টির চাষিটির কাল মধ্যে ঐ ছয়টি বর্ণ সমস্বায়ী হইবে । ছয়টি ত্রিকোণিক থাকিলে, একটি মেচকেব কালে তাহা উচ্চারিত হইবে ; ছয়টি কোণিক থাকিলে, একটি বিশদেব কালে তাহা উচ্চারিত হইবে, ইত্যাদি ।

মাত্রার সমান পরিমাণহুসারে সুরের বিভিন্ন স্থায়িত্ব পরিমাণের অভ্যাস করণার্থ নিম্ন লিখিত উপদেশের প্রতি প্রথম শিক্ষার্থীর মনোযোগ করিতে হইবে। প্রথমত, ভূমিতে অঙ্গুলীদ্বারা সহজে সমান সমান আঘাত দিয়া, তাহারই প্রত্যেক আঘাতকে এক মাত্রা রূপে গ্রহণ করিবে, সেই আঘাতের এক একটীর কালে যে সুর উচ্চারিত হইবে, তাহা এক মাত্রা, তাহার দুইটীর কালে যে সুর উচ্চারিত হয়, তাহা দুই মাত্রা; তিনটীর কালে উচ্চারিত সুর তিন মাত্রা, এই রূপ বুঝিতে হইবে। দুই, তিন কিম্বা ততোধিক আঘাতের কাল পর্য্যন্ত একটা সুর উচ্চারিত হওয়ার নিয়ম এই:—মনে কব, যদি সা শব্দের কানকে দুই কিম্বা তিন আঘাত পর্য্যন্ত স্থায়ী করিতে হয়, তাহা হইলে প্রথম আঘাতে সা বলিয়া, দ্বিতীয় আঘাতের উপর আ উচ্চারণ করিবে, যথা সা-আ, তাহা হইলে দ্বিমাত্রিক সা হইবে, আবার প্রথম আঘাতে সা উচ্চারণিয়া, দ্বিতীয় আঘাতে আ, তৃতীয় আঘাতে ও আ, যথা সা-অ-আ বলিলে, ত্রি-মাত্রিক সা হইবে। অতএব একাধিক আঘাতের কাল পর্য্যন্ত কোন অক্ষর স্থায়ী করিতে হইলে, প্রথমাঘাতে সেই অক্ষর উচ্চারণ করিয়া, উহাতে আ-কার, ই-কার, উ-কার, বা ও-কার, যে কোন স্বর যুক্ত থাকে, পরবর্তী আঘাতের সময় সেই সেই স্বরই কেবল উচ্চারিত হয়; যেমন তিন মাত্রিক রি, কিম্বা টু, কিম্বা গো বলিতে হইলে, রি-ই-ই, টু-উ-উ, গো-ও-ও, এই রূপ উচ্চারণ কবিত্তে হয়।

অর্দ্ধ কিম্বা সিকি-মাত্রিক সুর একটা কখন একাকী ব্যবহৃত ও উচ্চারিত হয় না, কেননা মাত্রা নির্দর্শক আঘাত এক একবার ব্যতীত কখনই অর্দ্ধবাৎ কিম্বা সিকিবাৎ দেওয়া হইতে পাবে না। একাঘাতের কাল মধ্যে দুইটি ধ্বনি সমান সমান কালে উচ্চারিত হইলে, তৎ প্রত্যেককে অর্দ্ধ মাত্রিক বলা যায়, এবং সমকাল স্থায়ী চারিটা ধ্বনি হইলে তৎ প্রত্যেককে নাম সিকি মাত্রিক হয়। সুতরাং মাত্রা ভগ্ন রূপে ব্যবহৃত হওয়া আবশ্যক হইলে, দুইটা অর্দ্ধ মাত্রিক, কিম্বা চারিটা সিকি মাত্রিক, অথবা একটা অর্দ্ধ মাত্রিক ও দুইটা সিকি মাত্রিক, এই প্রকার বর্ণই একত্রে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। চন্দের মধ্যে যে স্থলে কোন একটা ভগ্ন মাত্রিকের ব্যবহার হয়, তথায়, এক মাত্রার অবশিষ্ট কাল পূর্বগাথ তৎকাল ব্যাপক আর একটা, বা তৎপরিমিত একাধিক ভগ্ন মাত্রিক অবশ্যই থাকে। যে স্থানে বর্ণের অকুলান হইতেছে, অথচ মাত্রা বা ছন্দ পূর্ণ হয় নাই, তথায় নিশ্চয়তা দ্বারা অবশিষ্ট কাল টুকু পরিপূর্ণ করিতে হইবে, যথা স : ইহাতে অর্দ্ধ মাত্রা সা, ও অর্দ্ধ মাত্রা নীরব বুঝিতে হইবে। সার্গম স্বরলিপিতে ক া, বিন্দু, ও কোলন সমূহেব মধ্যবর্তী স্থান শূন্য থাকিলে, তথায় তৎ কালাহুসারে নীরবই থাকিতে হইবে।


স্বরের স্থায়িত্বজ্ঞাপক পূর্বনির্ধারিত প্রধান ছয়টি বর্ণের কোন একটিকে মাত্রা রূপে গ্রহণ করিয়া বিভিন্ন বর্ণের স্থায়িত্ব পরিমাপ করিতে হয়। সচরাচর কোন গানে মেচক ও কোন গানে কৌণিক মাত্রা রূপে গৃহীত হইয়া থাকে। যে স্থানে মেচক মাত্রা হয়, তথায় মণ্ডল হয় চতুর্মাত্রিক, বিশদ হয় দ্বি-মাত্রিক, কৌণিক হয় অর্ধ-মাত্রিক, দ্বি-কৌণিক হয় সিকি-মাত্রিক, ইত্যাদি। যেখানে কৌণিক মাত্রা হয় তথায় বিশদ হয় চতুর্মাত্রিক, মেচক হয় দ্বি-মাত্রিক, দ্বি-কৌণিক হয় অর্ধ-মাত্রিক, ইত্যাদি। কোথায় মেচক মাত্রা, ও কোথায় বা কৌণিক মাত্রা হয়, ইহা জ্ঞাপনার্থ গানের প্রথমেই কুঞ্জিকাব পার্শ্বে (১ ২) এই প্রকার ভগ্নাংশের দ্বারা অঙ্ক নিখিত থাকিবে, তাহ'র বৃত্তান্ত তালের পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য।

সার্বম্ লিপির সহিত সাংকোতিক লিপির মাত্রার মিল দেখাইয়া, বিভিন্ন বর্ণের স্থায়িত্ব পরিমাপ করার অভ্যাসার্থ, নিম্নে কতকগুলি কাল-সাধন প্রদত্ত হইতেছে। ইহাতে কোথাও চারি, কোথাও তিন, কোথাও দুই মাত্রা অন্তরে ছেদ দ্বারা পদবিভাগ কবা হইয়াছে। (১৪শ পরিচ্ছেদে পদবিভাগের বৃত্তান্ত দ্রষ্টব্য)।


। না : না | না :- | না : না | :- না | না :- | :- : | না : না . না |
. না . না : - . না	না . না : না . না	না : না .	না . না . না . না : না
না : - . না	না . - . না : না . - . না	: . না	না . না . না : না . না . - . না
না : - . না . না	না . না . না . না . না : না . - . না . না	না . - . না . না : না	
না . না . না : না . - . না	না : - . ॥		

ত্রিমাত্রিক ছন্দ ।

নিম্ন লিখিত সাধনগুলিতে তিন তিন মাত্রা অন্তবে পদ বিভাগ করা হইয়াছে ।

ষেচক মাত্রা—
 | সা : সা : সা | সা : — : সা | সা . সা : সা : - . সা | সা : — : — . |


 | সা : সা . সা : সা | সা : : সা | সা . সা : সা . সা : সা . সা | সা : — : ॥

কৌলিক মাত্রা—
 | সা : সা : সা | সা : - : সা | সা . সা . সা . সা | সা : . ॥

নিম্ন লিখিত সাধন 'না' শব্দ ঘোষণে উচ্চারিত হইয়া কালের পরিমাণ হইবে ।





। না . না : না | না : - : না | না : না :- | না : - : - | — : না |
 | না . না : না : না . না | না . - . না : না . না : - | না : না : - . না |
 | না . না . না : না . না . না : না . না . না | না : : না |
 | না : না : না . না . না . না | না . না . না : না : ॥

৬ষ্ঠ পরিচ্ছেদ :—গানের অলঙ্কার

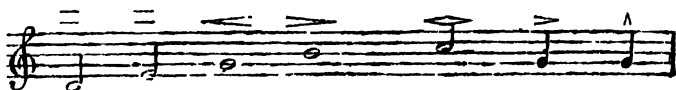
সঙ্গীতের সমস্ত অলঙ্কার কণ্ঠভঙ্গী হইতে উৎপন্ন হইয়াছে; সেই ভঙ্গী স্বরের প্রবলতা ও মৃদুতার উপরই অধিক নির্ভর করে। ভঙ্গীহীন গান এক্ষেত্রে, এবং অতিশয় নীরস ও নিস্তেজ। যে বিচিত্রতা সঙ্গীতের জীবন, তাহা ঐ ভঙ্গী ব্যতীত সম্ভাবিত নহে। সেই ভঙ্গী গানের পণ্ডের রস-ভাবের উপর নির্ভর করে। পাকা গায়ক মাত্রেরই ভঙ্গী করিয়া গাইয়া থাকেন বটে। কিন্তু ওস্তাদেরা প্রায়ই নিরক্ষর জ্ঞান উপযুক্ত স্থানে স্বর প্রবল ও মৃদু করার রহস্য অবগত না থাকাতে তাহার নিয়ম বিধিবদ্ধ হয় নাই। ষাঁহার যে রূপ ইচ্ছা ও রুচি তিনি সেই রূপ করিয়াই গাইয়া থাকেন। ১১শ পরিচ্ছেদে এই বিষয় বিস্তারিত রূপে বিতর্কিত হইয়াছে।

আলোক ও ছায়া যেমন চিত্রের জীবন, উন্নত প্রকৃতির (আট্টিক) গানেও ভদ্রপ সুরের 'আলোক' ও 'ছায়া'ব বিশেষ প্রয়োজন; তাহা সুরের বলের তারতম্যের উপরই নির্ভর করে। সুরের বলভেদেরও সংখ্যা হঠাৎ পারে না; তন্মধ্যে চারি প্রকার প্রধান; যথা—সমবল, এই = সংকেত; বদ্ধিত বল, এই = সংকেত; হ্রস্ব বল, এই = সংকেত; এবং ক্ষীতি, এই < সংকেত। < ইহার তাৎপর্য্য মুহু হইতে ক্রমশঃ বল বৃদ্ধি; > ইহার তাৎপর্য্য প্রবল হইতে ক্রমশঃ মুহু। ক্ষীতনের অর্থ এই,—সুরকে প্রথমে মুহু আরম্ভ করিয়া ক্রমে বল বৃদ্ধি করতঃ মধ্য-বোলন অর্থাৎ প্রবল করিতে হয়, তৎপরে আবার ক্রমে বল হ্রাস করতঃ মৌল্যসম করিয়া, অতি মুহু ভাবে শেষ করিতে হয়। সুরের ক্ষীতন অর্থাৎ ফুলাই অতি মনোহর কার্য্য। কণ্ঠ সাধনার দোষে অনেক বিঘাত গায়কেও ঐ স্বর ভ্রমণটা আদায় করিতে পারেন না, এবং তাহার মন্দও অবগত নহেন। ক্ষুদ্র এই = কিছা এট < চিহ্ন দ্বারা প্রথম অর্থাৎ প্রবল স্বনন (accent) বুঝায়।

স্রের উল্লিখিত বল সূচক সংকেত সকল সার্গম ও সাংকেতিক উভয়
 স্বরলিপিভেই ব্যবহৃত হইবে। উহারা স্রের শিরোনামেই সচরাচর আদিত
 হইয়া থাকে, যথা,—

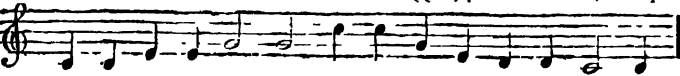
— — — — — > A

| स : क : ग : — : ख : — : ज : — : स' : स' ॥



স্বরের বল ভাবার অক্ষর দ্বারাও সংকেতিত করা যায়, অর্থাৎ বিভিন্ন বল বোধক শব্দের আত্মকর যোগে বল ভেদ লিখা যায়। যথা:—মৃদুর মৃ, প্রবলের ব, ত্রুণের হ, ইত্যাদি। স্বরের মন্তকে এই (ব) কিম্বা (f) প্রয়োগ দ্বারা স্বরের প্রবলতা; (মৃ) কিবা (p) দ্বারা মৃদুতা*; (বৃ) দ্বারা বুদ্ধি; এবং (হ) দ্বারা ধ্বনির ত্রাস বুঝাইবে। দুইটি (বব) কিম্বা (ff) দ্বারা অতীব প্রবল; দুইটি (মৃমৃ) কিম্বা (pp) দ্বারা অতীব মৃদু বা ক্ষীণ বুঝাইবে। মধ্য বলের জন্য এই (ম) কিম্বা (m) সংকেত; (mf) দ্বারা মধ্য প্রবল; (mp) দ্বারা মধ্য মৃদু বুঝাইবে। এই সকল সংকেতও উভয় স্বরলিপিতে ব্যবহার হইবে। যথা—

ব f মৃ p বৃ . হ . কা ff মৃমৃ p p m m mf mp
স : স : গ : গ প . — : প : — : স : স : প : গ : ব : ব . স : — : স ,
ব f মৃ p বৃ ... হ .. কা ff মৃমৃ p p m m mf mp



এতদ্ব্যতীত আর এক জাতি অলঙ্কার সঙ্গীতে ব্যবহৃত হয়, তাহাদিগকে আশ্, মিড়, কম্পন, ও গিটকারী কহে। ইহাদের সংস্কৃত সংজ্ঞা ব্যবহার নাই; সংস্কৃত গ্রন্থে ইহার। সকলেই “গমক”-এর প্রকার-ভেদ বলিয়া বর্ণিত আছে। (১২শ পরিচ্ছেদ দেখ।) উহাদের অর্থ ও সাধন নিয়ম নিয়ে ব্যাখ্যাত হইতেছে।

আশ্:—গানের কথার একটি অক্ষরে দুই বা ততোধিক স্বর উচ্চারণ করাকে “আশ্” কহা যায়। সার্বম স্বরলিপিতে এর সমূহের নিয়ে একটি সরল

| স . র : গ . গ
রা ন



বা . . . ম, কা . . . লী

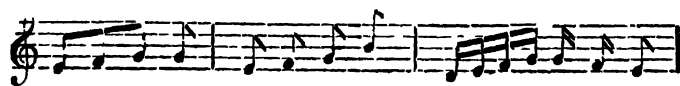
* বাঙ্গলা বর্ণ্যপেকা f (forte), p (piano), m (mezzo), এই সকল ইতালীয় বর্ণ অধিক মৃদুতা জন্য ইহারাই আদ্যতম মত অবলিপিতে ব্যবহৃত হইবে।

প্রসিদ্ধ ইতালীয় ভাবায় forte (ফোর্টে) শব্দের অর্থ প্রবল, piano (পিয়ানো) অর্থ মৃদু, mezzo (মেডজো) শব্দের অর্থ মধ্য। স্পষ্টই দেখা যাইতেছে যে, উহাদের মূল লাতিন কোর্সি (fortis), প্লানু (planus), ও মেডিয় (medius), এবং যথাক্রমে সংস্কৃত ক্ষুত, পেলব (নরম), ও মধ্য, একই প্রাচীন শব্দ হইতে সমুদ্ভূত হইয়াছে।

রেখা আশের সংকেত । সংকেতিক স্বরলিপিতে স্বর সমূহের নীচে বা উপরে একটি বক্র রেখা প্রয়োগ দ্বারা উহা সংকেতিত হইয়া থাকে । যথা—

আশযুক্ত স্বর সমূহের মধ্যে মধ্যে কখন বিচ্ছেদ হইবে না ; উহাদিগকে এক নিশ্বাসে লাগ্নিক রূপে উচ্চারণ করিতে হইবে । উক্ত উদাহরণে রা বর্ণ সা এ উচ্চারিত হইয়া, ঐ রা-এর আ-যোগে রি-গ উচ্চারণ হইবে । এই প্রকার যে অক্ষরে যে স্বর প্রযুক্ত থাকিবে, তৎ সহকারেই আশযুক্ত স্বর সকল উচ্চারিত হইবে ।

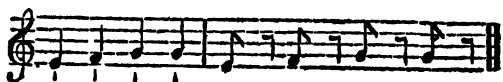
সাংকেতিক লিপির কোণিক দ্বিকোণিক প্রভৃতি কোণ-বিশিষ্ট স্বরগুলি গানের একটি অক্ষরে, আশ যোগে, উচ্চারিত হইলে, তাহাদিগকে মোটা রেখা দ্বারা যমকিত করিয়া লিখিতে হয় ; তখন আর পৃথক আশ চিহ্ন—বক্র রেখা—প্রয়োগ না করিলেও চলে ।* যেখানে প্রত্যেক স্বর গানের প্রত্যেক অক্ষরে উচ্চারিত হয়, তথায় কোণ-বিশিষ্ট স্বরগুলি পৃথক পৃথক লিখিত হইয়া থাকে । যথা—



না ঙ , ম, ন - ব ষ - ন, দা - - - শ - ব - ধী

আশের বিপরীত “অলস” উচ্চারণ, অর্থাৎ প্রত্যেক স্বরোচ্চারণের পরই ক্ষণিক বিচ্ছেদ দেওয়া । তাহার সংকেত স্বরের মস্তকে এই প্রকার (!) তিলক বিন্দু চিহ্ন । তিলকযুক্ত স্বর অর্দ্ধ কাল মাত্র ধ্বনিত হইয়া বাকী অর্দ্ধ কাল নিস্তর থাকে , যথা—

। গ : ম । গ. : ম ।

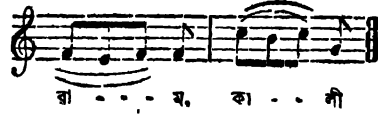


* কণ্ঠ সঙ্গীতেব জন্য সাংকেতিক লিপিতে গানের কথার জন্য গৎ লিখিবার সময় পৃথক আশ চিহ্ন—বক্র রেখা না দিলেও চলে । কিন্তু যন্ত্র সঙ্গীতেব জন্য গতে, কোণগুলি যমকিত করা বা না করা, গৎ প্রকাশকের ইচ্ছাধীন । এরূপ স্থলে যমকিত কোণে আশ বুঝায় না । গতের অংশ বিশেষের চন্দ্র বুঝাইবার উদ্দেশ্যে কতকগুলি স্বরের কোণ যমকিত করিয়া, গুচ্ছ করিয়া দেখানোর রীতি ইউরোপীয় সঙ্গীতে আছে । কিন্তু যন্ত্র সঙ্গীতের গতে আশ বুঝাইতে হইলে, আশ চিহ্ন (বক্র রেখা) দেওয়া ইউরোপীয় মতে আবশ্যক ।

হিন্দুস্থানী সংগীতে অলঙ্কার প্রায় ব্যবহার নাই।

মিড়ু :—অতি ঘন সংলগ্ন যে আশ, তাহাকে মিড় বলা যায়। তাহুরার এই লিখার এই উচ্চারণ এই লিখার এই উচ্চারণ
তারে যা দিয়াই কাণে পাক দিলে, গেঁআও করিয়া ধ্বনি যে রূপ ক্রমশঃ উচ্চ, কিম্বা নীচ হয়, তাহাই মিড়ের আওআজ। শৃঙ্গালের রবে মিড় প্রসিদ্ধ। মিড়েও এক অক্ষর যোগে দুই তিন স্বর উচ্চারিত হয়। সারগম স্বরলিপিতে স্বরের নিয়ে দ্বিধ সুরল রেখা মিড়ের সংকেত; এবং সাংকেতিক স্বরলিপিতে দ্বিধ বক্র রেখা মিড়ের সংকেত। যথা—

| স ন, . স . স |
যা য



আশ হইতে মিড়ের প্রভেদ বুঝাইবার জন্ত অগ্রে মিড়ের মূল তত্ত্বানুসন্ধান করা যাউক :—বীণ ও সেতার যন্ত্রের বাদন হইতে মিড় শব্দের উৎপত্তি হইয়াছে। সারঙ্গী, এসবর, সারবীণ, প্রভৃতি ছড় (ধনু) বিশিষ্ট যন্ত্রে; এবং সরোদ, রবাব, সুরশৃঙ্গার প্রভৃতি ছডলীন যন্ত্রে মিড় কথাব ব্যবহার নাই। বীণ ও সেতারে পর্দার উপর একাধাতে ভিন্ন ভিন্ন স্বর, আঙ্গুলী বিক্ষেপ দ্বারা স্পষ্ট ধ্বনিত হয় না; যেমন—

| স . ব : গ |
জা



উক্ত প্রথম স্বর সা-এ মিজ্রাবের আঘাত জন্ত, উহা যে প্রকার বলে রণিত হয়, রি ও গ-এর ধ্বনিতে সে বল আর থাকে না; ইহার অতীব নরম ও ক্ষীণ হইয়া যায়। অতএব কণ্ঠে একাক্ষর যোগে ভিন্ন ভিন্ন স্বর যে ভাবে উচ্চারিত হয়, সেতারাদি যন্ত্রে কণ্ঠের ঐ কার্যের অনুকরণ করিতে হইলে, পর্দার উপর বাম হস্তের অঙ্গুলী দ্বারা তার টানিয়া বিভিন্ন স্বর উৎপন্ন করা ভিন্ন উপায়ান্তর নাই;—এই রূপে তার টানার নামই “মিড়ু”। ইহাতেও কণ্ঠের উল্লিখিত কার্যের যে অবিকল অনুকরণ হয়, তাহাও নহে। সেই হেতু বীণ ও সেতারে গলার অনুকরণে গান বাদন কখনই হয় না। সারঙ্গী, এসবর, বেয়ালা প্রভৃতি ছড়-বিশিষ্ট যন্ত্রে অবিকল গলার অনুকরণে

গান বাহিত হইয়া থাকে। সেতারাদি যন্ত্রে উক্ত মিড়ের সহযোগে গানের স্বরের কেবল আভাস মাত্র প্রকাশিত হয়। সারঙ্গী, এসরার প্রভৃতি যন্ত্রে অঙ্গুলীর ঘষিট্ (ঘর্ষণ) দ্বারা ঐ মিড়ের কার্য সম্পাদিত হইয়া থাকে।

ঐ প্রকার মিড় ও ঘষিট্ হইতে এই একটা বিষয়ের উৎপত্তি হইয়াছে এই যে, সা হইতে রি ঐ প্রকারে ধ্বনিত হইলে, ঐ দুই স্বরের মধ্যগত অন্তরটাও ধ্বনিত হয়, অর্থাৎ সা হইতে স্বর যেন রি-এ গড়াইয়া পড়ে, কিম্বা সা হইতে স্তরকে যেন হিঁচিড়িয়া লইয়া রি-এ স্থাপন করা হয়। আশে তাহা হয় না। ছড়ের এক টানে বিভিন্ন অঙ্গুলী যোগে বিভিন্ন স্বর ধ্বনিত করাকেই আশ্ বলা যায়। আশ্ হইতে মিড়ের ঐ প্রকার প্রভেদ। কিন্তু কণ্ঠে আশ্ হইতে মিড়ের প্রভেদ করা কঠিন কার্য; দীর্ঘস্বর ভিন্ন পার্থক্য পরিষ্কার রূপে প্রকাশিত হয় না। একাক্ষর যোগে কোন দুই স্বর উচ্চারণ কালে প্রথমটা ফুলাইয়। দ্বিতীয়টা মধ্যম বলে উচ্চারণ করিলেও মিড়ের ত্রায় শুনায। অতএব গানের স্বলিপিতে মিড়ের সংকেত দ্বিধা রেখা না দিয়া আশের ত্রায় একটা রেখা এবং ক্ষীতন ও মধ্য চিহ্ন প্রয়োগেও ঐ ফল হইতে পারে। যথা :—

mf
গ : প : ষ ।
রা - - - ষ



গা - ষ

আমার বিবেচনায় গানে মিড়ের জন্ত পৃথক সংকেত না দিয়া ঐ প্রকার করিয়া লিখাই উচিত, কেন না সংকেত বৃদ্ধি করিয়া স্বরনিপী কঠিন করা উচিত নহে। কিন্তু সেতারাদি যন্ত্রের সংগীতে কার্যের প্রভেদ জন্ত মিড়ের পৃথক সংকেত ব্যবহার না করিলে চলিতে পারে না। কণ্ঠে বিলম্বিত আলাপে ও বিলম্বিত লয়ে রূপদ গানে মিড়ের পৃথক সংকেত প্রয়োজন হইয়া থাকে। কিন্তু ঐ স্থলে নব্য শিক্ষার্থীদের প্রতি এই উপদেশ যে, তাঁহারা আলাপ ও গানে মিড়ের সংকেত দেখিয়া হতাশ না হন; প্রথমতঃ সেই সকল স্থান ঘন আশ্ যোগে উচ্চারণ করিলেই যথেষ্ট হইবে; তৎপরে যন্ত্রে কিম্বা অভ্যস্ত গায়কের মুখে রাগাদির আলাপ শুনিতে শুনিতে, আশ্ হইতে মিড়ের পার্থক্য যেটুকু হয়, তাহা বুদ্ধিতে পারা যাইবে।

সাধারণ বাক্যে গানে আশ্ মিড়ের তত বিচার নাই, কারণ বহুদেশে সর্বদা

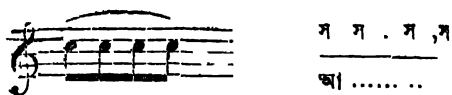
বেয়ালার সঙ্গতে গান গাওয়ার অভ্যাস হওয়াতে, মিড় অপেক্ষা আশের ব্যবহার অধিক হইয়াছে; কেন না বেয়ালার ভিন্ন ভিন্ন অঙ্গুলী দ্বারা বিভিন্ন স্বর ধনিত হওয়াতে মিড়ের কার্য অত্যন্তমাত্র হয়। হিন্দুস্থানে কখন বেয়ালার ব্যবহার নাই; তথায় গানের সহিত সর্বদা সারঙ্গী, সারিন্দা প্রভৃতির সঙ্গত হওয়াতে, হিন্দুস্থানী গানে মিড়ের ব্যবহার অধিক হইয়াছে; কারণ সারঙ্গী, সারিন্দা, সারবীণ প্রভৃতি পর্দা বিহীন যন্ত্রে স্বর সকল ঘষিট্ (মিড়) যোগে ধনিত করাই সহজ, উহাতে পৃথক পৃথক, অল্প ভাবে স্বর সকল বাদন করা অতিশয় কঠিন, এই হেতু সকল গানই ঘষিট্ যোগে বাদিত হইয়া থাকে। যন্ত্রের এই প্রকার প্রকৃতিগত ব্যবহারের বিভিন্নতাই ভিন্ন ভিন্ন দেশীয় গানের প্রকৃতি বিভিন্ন হওয়ার মূল কারণ।

কণ্ঠে কিম্বা যন্ত্রে মিড ক্রিয়ার মধ্যে সিকি স্বর উৎপন্ন হয় বলিয়া অনেক সময় ভ্রম হয়। যেমন—ম-এব পর মিড় যোগে গ-ম উচ্চারণ করিতে, সম্পূর্ণ গ পর্য্যন্ত না নামিয়া কিছু বাকী থাকিতেই উজ্জ্বল মুখে আরোহণ করিয়া ম-এ অবস্থিতি করিলে, উচিত স্থান পর্য্যন্ত না নামিয়াই যে আরোহণ হইয়াছে, সেই দোষের জন্ম কর্তৃক বিরক্ত হয় না, কেন না তখন ইহা ম গুনিবার জন্মই বাগ্র থাকে; এদিকে পূর্ণ অর্দ্ধ স্বর উচ্চারণ না হওয়াতে সিকি কিম্বা এক-তৃতীয় স্বর যে উৎপন্ন হইল, কর্তৃক তাহাতে আপত্তি না করাতে তাহাই ন্যায্য বলিয়া ভ্রম হয়। বস্তুত কণ্ঠের আলস্ত বশতই এই প্রকার অশুদ্ধ কার্য সমূহের উৎপত্তি হয়, তজ্জন্ম সতর্ক থাকা উচিত।

কম্পন* :—এইটা গানের সুন্দর ভূষণ। স্বর কি প্রকারে কাঁপান যায়, তাহা বোধ হয় সকলেই জানেন, একই স্বর বারবার দ্রুত উচ্চারণ করিলে কম্পন হয়। ভয়ে অতিশয় অভিভূত হইয়া বাক্যোচ্চারণ করিলে স্বর-কম্পন হইয়া থাকে; কারণ তখন সর্ব শরীর খর খরায়মান হইয়া কম্পিত হওয়াতে, কণ্ঠস্বরও কাঁপিয়া যায়। অতএব স্বর কম্পনের রূপ অনুভবার্থ স্বরোচ্চারণ করিয়া বাহুদ্বয় দ্রুত সঞ্চালন করিলে জানা যাইবে, কণ্ঠস্বরও কেমন কম্পিত হয়। সেই প্রকার কম্পন, বাহু স্থির রাখিয়া কিশে কণ্ঠে বাহির হয়, তাহারই চেষ্টা নব্য শিক্ষার্থীর করিতে হইবে। বাহু সর্বদা সঞ্চালন করিলে, এই একটা মুদ্রা দোষ হইয়া যাইবে,

* কোন কোন আধুনিক বাঙ্গলা গ্রন্থে 'গমক' শব্দের কম্পন বলিয়া ব্যাখ্যা হইয়াছে। কিন্তু তাহা ন্যায্য-সঙ্গত হয় না; কারণ সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থে দেখা যায় যে, গমক কেবল কম্পন নহে,—আশে গমক, মিডে গমক, ঘষিটে গমক, গিটকারীও গমক, ইত্যাদি। ইহাতে আরও প্রমাণিত হইতেছে যে, প্রাচীন ভারতে স্বরলিপি ব্যবহার ছিল না, থাকিলে আশ্, মিড়, ঘষিট্, প্রভৃতি পৃথক সংজ্ঞা সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থাদিতে অবশ্যই পাওয়া যাইত।

তজ্জগৎ বিশেষ সতর্ক থাকা উচিত। হিন্দুস্থানী গানে স্বর কম্পনের অধিক ব্যবহার বশতঃ গায়কের কম্পন সাধিতে সাধিতে শেষে অনেক কণ্ঠের এমন স্বভাব হইয়া যায় যে, কিস্কিং কম জোর, কিম্বা বয়োধিক হইলে, আর স্থির ভাবে স্বরোচ্চারণের ক্ষমতা থাকে না। ইহার বহু জীবিত দৃষ্টান্ত বর্তমান আছে। এই দোষের জ্ঞাতও সতর্ক হওয়া উচিত। অস্থির যে ধ্বনি, তাহাকেই কম্পিত স্বর বলা যায়। কম্পিতাবস্থায় স্বর একবার একটু (অর্দ্ধ স্বর) নামে, একবার একটু চড়ে, এই প্রকার যেন শুনা যায়। যেমন, সা-স্বর কাঁপাইলে নি_১-সা-নি_১ সা এই প্রকাব বারম্বার হয়, এই রূপ যেন অল্পস্বত হয়। পরন্তু একই স্বর কোন স্বর (ভাউএল্) যোগে বারম্বার দ্রুত উচ্চারণ করিলেও সেই স্বর কম্পিত মত হয়। অতএব স্বরলিপিতে, কতকগুলি দ্রুতগতি সমন্বরে আশ-চিহ্ন যোগ করিলে, সহজেই কম্পনের সংকেত হইয়া থাকে। যথা—



এই সংকেত সংক্ষেপে করণার্থে স্বরের মন্তকে এই (") চিহ্ন প্রযোগেও কম্পনের সংকেত হয়। তাহান কার্য এই রূপ, যথা—



এই লিখার এই উচ্চারণ। এই লিখার এই উচ্চারণ।

গিট্কারী* :—কতকগুলি দ্রুতগতি স্বর আশ্ সহকারে উচ্চারণ করাকে গিট্কারী বলে। গিট্কারী দুই প্রকার ; শাদা, ও সগমক। টপ্পা ও ঠুংরীতে শাদা গিট্কারী ব্যবহার হয়, এবং রূপদ ও খেয়ালে সগমক গিট্কারী ব্যবহার হইয়া থাকে। কণ্ঠ যথেষ্ট মার্জিত না হইলে সগমক গিট্কারী পরিষ্কার রূপে নির্গত হয় না। স্বরলিপিতে ইহার সংকেত স্বরের মন্তকে বিন্দু ও আশ চিহ্ন ; যথা,—



* গিট্কারী হিন্দী শব্দ ; ইহা গাঁট (গ্রন্থি) শব্দের অপভ্রংশ। স্বর বাঁশের এক পাখের ছায়, শাদামত দীর্ঘ না হইয়া, সেই কালের মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন স্বর উচ্চারিত হইলে বাঁশের ঘন গাঁটের ছায় তাহার উপমা হয় ; এই জন্ত সেই কার্যের নাম 'গিট্কারী' হইয়াছে।

ইহাতে প্রত্যেক স্বর প্রস্থানিত অথচ সংলগ্ন ভাবে উচ্চারিত হইবে । সাধন প্রণালীতে গিট্কারী সাধনের যে সকল উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে, তাহাদের প্রত্যেকটি আ, ই, উ, এ, ও, এই পাঁচটি স্বর যোগে সর্বদা অভ্যাস করিতে হইবে । এক এক বারে এক একটি স্বর সহকারে প্রথমে ধীরে, পরে ক্রমে দ্রুত সাধন করিবে । প্রথমে ব্যস্ত হইয়া দ্রুত সাধা অতি নিষিদ্ধ ; তাহাতে শ্রম ব্যর্থ যায়, এবং কুফল হয় । হিন্দুস্থানী গানে কম্পন ও গিট্কারীর ব্যবহার অনেক থাকাতে, শৈশবাবধি উহা শুনিতে শুনিতে হিন্দুস্থানী লোকের কণ্ঠে এই সকল সহজে আদায় হয় ; অধিক সাধনা না করিলে অস্বদেশীয় লোকের উহা আয়ত্ত হয় না ।

ভূমিকা :—অনেক সময়ে কোন স্বরের পূর্বে কিম্বা পরে এমন এক বা ততোধিক অতীব অল্পকাল স্থায়ী স্বর উচ্চারিত হয়, যাহাদের কাল পরিমাণের নিশ্চয়তা হয় না, সেই সকল নিমেষস্থায়ী স্বরকে “ভূমিকা” কথা যায় । সাংকেতিক স্বরলিপিতে দ্রুততর বর্ণদ্বারা ভূমিকা লিখা যায়, যথা—



এই লিখার

এই উচ্চারণ

যে কালের সংকেত যোগে ভূমিকা লিখিত হয়, সেই কালটি তালের মাত্রা সমষ্টিব মধ্যে ধরা হয় না । সর্বদা আশ* বা মিড্† যোগেই ভূমিকা ব্যবহৃত হইয়া থাকে । কতকগুলি ভূমিকা একত্র হইলে গিট্কারী হয়,—যেমন উপরে (গ) চিহ্নিত পদ । সাংকেতিক স্বরলিপিতে মাত্রা চিহ্নহীন স্বর দ্বারা ভূমিকার উদ্দেশ্য সাধিত হয়, যথা—
। মগ : ম । এই প্রথম ম-টি ভূমিকা ।

* আশ্ আশা শব্দের কপাস্তব, একটি স্বরেই উচ্চারণ কাণ্ড একেবারে নিবৃত্ত না হইয়া, আবার খানিক উচ্চারণ যে বাকি আছে, অর্থাৎ আশা আছে, সেই কাণ্ডের নাম ‘আশ’ রাখা হইয়াছে ।

† মিড্ হিন্দী শব্দ ; ইহা যুদ্ধ ধাতু হইতে উৎপন্ন মাড়া (মর্দন) শব্দের কপাস্তব,—যেমন ধান মাড়া, ওষধ মাড়া ইত্যাদি । সাধারণ ব্যবহার বশতঃ বাক্ত যন্ত্রে তার বর্ষণের নাম ‘মিড্’ হইয়াছে । অনেকে ক্রম বশতঃ মিড্কে মুর্ছনা বলেন । কিন্তু মুর্ছনার অর্থ ভিন্ন, তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য ।

৭ম পরিচ্ছেদ :—রাগ রাগিনীর উৎপত্তি বিষয়ক যুক্তি-বিচার ।

ভারতবর্ষের কোন প্রাচীনতম বিষয়েরই বিখ্যাত ঐতিহাসিক প্রমাণ পাওয়া যায় না। প্রাচীন বিষয়ের তত্ত্ব মীমাংসা করিতে হইলে, অবস্থা সত্ত্বে যুক্তিই একমাত্র উপায় ; অতএব সেই রূপ যুক্তি অবলম্বন পূর্বক রাগাদির উৎপত্তির বৃত্তান্ত স্থির করিতে প্রবৃত্ত হওয়া ষাউক ।

ভারতীয় সঙ্গীতের আদি রাগ-রাগিনী যে কে সৃষ্টি করিয়াছেন, তাহা কেহই বলিতে পারেন না। প্রাচীন শাস্ত্রকারগণেরাও উহাদের রচয়িতার অহুসঙ্কান না পাইয়া, উহারা দেব-সৃষ্ট বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন। প্রাচীন গ্রন্থকারগণ যেমন সংস্কৃত ভাষা ও তাহার বর্ণমালাকে দেব-দত্ত বলিয়াছেন, সঙ্গীতের আদি রাগ-রাগিনী সম্বন্ধেও তদ্রূপ বলাতে ইহাই প্রতিপন্ন হইতেছে যে, ভাষা যেমন মানব সমাজে আদি কাল হইতে আপনা আপনিই মনুষ্যের জাতীয় শক্তি বলে সমৃদ্ধ হইয়া চলিয়া আসিতেছে, আদি রাগ-রাগিনী গুলিও তদ্রূপ, অর্থাৎ উহাদিগকে কেহ ইচ্ছা ও চেষ্টা করিয়া রচনা কবে নাই ; পাঁচ রকম গাইতে গাইতে যে স্বর-বিন্যাস আদি গায়কের অধিক পছন্দ হইয়াছে, তাহাই তিনি সর্বদা গাওয়াতে, তাঁহার সন্তানেরাও ঐ স্বর গাইতে শিক্ষা কবে ; এই রূপে ঐ স্বর বিন্যাস বংশাবলী পর্যন্ত চলিয়া আইসে ।

অনেকে ঐ কথা সম্ভব বলিয়া বুঝিতে পারিবেন না ; কিন্তু বাহারা ভাষার উৎপত্তি তত্ত্ব সম্যক্ পর্যালোচনা করিয়াছেন, তাঁহারা উহা অনায়াসেই বুঝিবেন, এবং প্রত্যয়ও করিবেন, সন্দেহ নাই। অনেক পক্ষী অতি শুন্দর গান করে, এবং কত রকম স্বর-ভঙ্গী করে, তাহা কে রচনা করিল, ও কে শিখাইল ? কেহই নয় ; ঐ স্বর-দত্ত কণ্ঠ থাকাতে প্রয়োজনানুসারে তাহারা আপনা আপনিই গায়। অতএব অবোধ পক্ষীবা যদি আপনি গাইতে পারে, সুবোধ মনুষ্য কেন না পারিবে ?

ভারতবর্ষ অতি প্রকাণ্ড দেশ ; উহার ভিন্ন ভিন্ন জনপদে বিভিন্ন সমাজ, অর্থাৎ জাতি। প্রত্যেক জাতির যেমন পৃথক ভাষা,—লাকে বলে “বোদ্ধনাস্তর ভাষা.” তেমনি বিভিন্ন সমাজ প্রচলিত গানের স্বর-বিন্যাসও পৃথক। সমাজের প্রথমাবস্থায় এক জাতির একটা স্বর-বিন্যাস ভাষার দ্বায় পুরুষাক্রমে সাধারণে প্রচলিত হইয়া.

সেই বিজ্ঞানসূচী অনুসারে ঐ জাতির সকল লোকেই গাইয়া থাকে । সেই পৈতৃক স্বর-বিজ্ঞান ব্যতীত কোন নতুন স্বর সেই প্রাচীন অনুসৃত সমাজে সমাদৃত হওয়া সম্ভব নহে, কেন না শিক্ষার নিয়ম ভাবে উহা অভ্যাস করা কঠিন । বালকে যেমন মাতা পিতার নিকট ভাষা শিক্ষা করে, তেমনি সৰ্বদা শুনিতে শুনিতে মাতা পিতা বাহা গায়, সন্তানেরও তাহা অভ্যস্ত হইয়া যায় । এই জন্য স্বর-বিজ্ঞানের সংখ্যাও সহসা বৃদ্ধি পায় না ।

ভাষার দ্বারা যেমন ভিন্ন জাতীয় লোক চিনা যায়, গানের স্বর-বিজ্ঞানের দ্বারাও তেমনি চিনা যাইতে পারে, কেন না এক জাতির গানের স্বর অপর জাতির স্বর হইতে পৃথক । এখনও ইহার ভূবি প্রমাণ ভারতের অন্তরত জনসমাজের মধ্যে প্রাপ্ত হওয়া যায় । পরিভ্রমণ পূর্বক ঐ সকল সমাজ মধ্যে প্রবিষ্ট হইয়া বিশেষ অনুধাবন সহকারে শ্রবণ করিলে, তবে জানা যায় ; বাহির হইতে সহসা তাহা বুঝা যায় না । এমনও অনেক স্থানে দেখা যায় যে, সমাজের উন্নতি অনুসারে অনেক জাতির মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন ক্রিয়া-কলাপ ও উৎসব বিষয়ক গানের স্বর পৃথক : যেমন বিবাহের স্বর এক প্রকার, অন্ন-প্রাশনের আর এক প্রকার, নবান্নের স্বর এক প্রকার, দোল যাত্রার আর এক প্রকার, ইত্যাদি । আবার নিত্যন্ত অন্তরত সমাজেব মধ্যে একই প্রকার স্বর-বিজ্ঞান সম্বলিত গান তাবৎ ক্রিয়াতেই ব্যবহৃত হয়,—যেমন পূর্ব হিমালয়ের উপত্যাকাবাসী মেচ জাতির মধ্যে দৃষ্ট হয় । উল্লিখিত এক এক প্রকার স্বর-বিজ্ঞান এক একটা রাগ নামে অভিহিত হইয়াছে । আদিতে কোন প্রথম সঙ্গীত শাস্ত্রকার ঐ রূপ বয়েকটা স্বর-বিজ্ঞান সংগ্রহ করিয়া, তাহাদের ছয়টিকে রাগ, ও ৩০ বা ৩৬টিকে রাগিণী বলিয়া, এবং তাহাদের পৃথক পৃথক নাম দিয়া গ্রন্থে বর্ণনা করিয়াছেন । সেই আদি শাস্ত্রকার যে কে, তাহা এখন জানা যায় না । সঙ্গীতের নানা মত ভেদ আছে বটে, কিন্তু প্রায় সকল মতেই ছয়টা আদি রাগের কথাই শুনা যায় ; কারণ ঐ আদি সংগ্রহকারের মতই ভাবী গ্রন্থকারগণ অবলম্বন করিয়াছেন ।

এক্ষণে ঐ ছয় রাগ সুযোগ্য কালার্ব্য ব্যতীত যে সে গাইতে পারে না, উহা আদি কালের অশিক্ষিত জনসমাজে যে কি প্রকারে গীত হইত, ইহার তাৎপর্য্য অনান্যসেই বুঝা যায়,—যেমন এক্ষণে বেদের ভাষা অতি দূরদর্শী সংস্কৃত ব্যাকরণ বিশারদ পণ্ডিত ব্যতীত সকলে বুঝিতে পারে না ; কিন্তু অতি প্রাচীন কালে ঐ ভাষা বাহাদের মাতৃ-ভাষা ছিল, তাহাদের মধ্যে সুবোধ অবোধ সকলেই উহা বুঝিত । ছয় রাগ ও ছত্রিশ রাগিণী কোন শাস্ত্রকারের সৃষ্ট নয়, উহা সংগ্রহ মাত্র । তাহার আরও প্রমাণ এই যে, প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের বিভিন্ন মতে উহাদের যুক্তির সামঞ্জস্য নাই ; উহাদিগকে যিনি

যে রূপ গুলিয়াছেন, তিনি তদ্রূপ বর্ণনা করিয়াছেন। আবার বিভিন্ন গ্রন্থকার বিভিন্ন স্বর বিভাগকে আদি ছয় রাগ ও ছত্রিশ রাগিনী বলিয়াছেন; কেহ কেহ আদি রাগিনী ৩০টা মাত্র বলিয়াছেন। একই রাগ বিভিন্ন গায়কে যে বিভিন্ন রকমে গায়, তাহা এখনও যেমন, পুরাকালেও তদ্রূপ ছিল; অতএব একই রাগ বিভিন্ন গায়কের নিকট হইতে বিভিন্ন লোক কর্তৃক সংগৃহীত হইলে, কাজেই তাহার মূর্তিরও বিভিন্নতা হয়।

লোকে যে বলে, নূতন রাগ কেহ সৃষ্টি করিতে পারে না, ইহা নিতান্ত অসঙ্গত কথা নহে। কৌশলী লোকে নূতন নূতন স্বর-বিজ্ঞাস অনায়াসে রচনা করিতে পারে বটে, কিন্তু সেই সকল স্বর-বিজ্ঞাসে জাতিত্ব পরিচায়ক গুণ সহসা বর্ত্তে না বলিয়া, তাহাদিগের “রাগ” সংজ্ঞা হয় না; তাহাদিগকে কেবল নূতন স্বর-বিজ্ঞাস মাত্র বলা যায়। এই জন্য ইউরোপীয় সঙ্গীতকে রাগাত্মক বলা যায় না। কিন্তু যে জনসমাজে দুই একটা স্বর-বিজ্ঞাস লইয়া পুরুষাত্মকভাবে সকলেই সকল বিষয়ক গান গায়, সেই স্বর-বিজ্ঞাসই রাগ নামে বাচ্য হইতে পারে।

অনেক রাগ-রাগিনীর নাম দেশের নামে খ্যাত; তাহা যে সেই সেই দেশ হইতে সংগৃহীত, তাহা সহজেই উপলব্ধি হয়। অধুনা সেই সেই স্বর-বিজ্ঞাস তত্ত্ব সাধারণে প্রচলিত নাও থাকিতে পারে, কেন না ভাষা যেমন কালে পরিবর্ত্তন হয়, সাধারণে গেয় স্বর-বিজ্ঞাসও যে কালবশে পরিবর্ত্তিত হইবে, ইহার আশ্চর্য্য কি? কোন কোন প্রাচীন গ্রন্থে গানের বৈদভী, লাটী, পাঞ্চালী, এই প্রকার নানা রীতির কথা প্রাপ্ত হওয়া যায়। ইহার তাৎপর্য্য এই যে, ঐ সকল রীতি বিদভ, পাঞ্চাল প্রভৃতি দেশ হইতে সংগৃহীত হইয়াছে।

পুরাকালে যাহারা সঙ্গীত ব্যবসা করিত, তাহারা ভিন্ন ভিন্ন স্থান হইতে স্বর-বিজ্ঞাস সংগ্রহ করিয়া পুঁজি বৃদ্ধি করিত, তাহাদের সেই ব্যবসায় পৈতৃক ছিল, ইহা বলা বাহুল্য। প্রাচীন শাস্ত্রকারগণ ঐ সকল গায়কের নিকট হইতেই সঙ্গীত বিষয়ের সমস্ত বৃত্তান্ত সংগ্রহ করিয়া গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন। কেহ কখন নূতন রাগ রচনা করিয়া যে চালাইয়াছেন, তাহা প্রতীক্ষমান হয় না; সমস্তই সংগ্রহ। লোকে আমীর খস্র, তানসেন প্রভৃতি প্রসিদ্ধনামা ওস্তাদগণকে কোন কোন রাগের যে সৃষ্টিকর্ত্তা বলে, তাহা নূতন রাগ নহে, প্রাচীন দুই তিন রাগ মিশ্রিত হইয়া সে সকল প্রস্তুত হইয়াছে।

রাগ-রাগিনী যে সহসা লোকে বুঝিতে পারে না, তাহার কারণ—রাগাদির দেশগত জাতি বিশেষত্ব। নব্য শিক্ষার্থীরা যেমন বিদেশীয় ভাষার বাক্য-ব্যবহার (ইডিয়ম) সহজে বুঝিতে পারে না, রাগ-রাগিনীও তদ্রূপ; অনেক না শুনিলে মূর্ত্তি হৃদয়ঙ্গম হয় না।

ভাষার ইডিয়ম ব্যাকরণের কোন গূঢ় সূত্রের উপর নির্ভর করে না ; উহা বুঝিতে হইলে তত্ত্বাভ্যাসী লোকের মুখে তাহাদের বাক্য-ব্যবহার সর্বদা শুনা প্রয়োজন করে । বাক্য-ব্যবহার শিক্ষা ও আয়ত্ত হইলেই যে ভাষাতেও পাণ্ডিত্য জন্মে, তাহা নহে ; এতদ্দেশে অনেক ইংরাজের খান্সামা ও পাচকগণ সুন্দর ইডিয়ম অল্পসারে ইংরাজী কহিতে পারে ; কিন্তু তজ্জন্ম তাহাদিগকে ইংরাজী ভাষায় পণ্ডিত বলা যায় না । সঙ্গীতেও সেই রূপ ; বাগ-রাগিণী বিশুদ্ধ রূপে গাইতে পারিলেই যে সংগীত বিষয়ে পাণ্ডিত্য জন্মে তাহা নহে । আমাদের কালাবর্তী গায়কগণ তাহার দৃষ্টান্ত ।

প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থকর্তাগণ বাগ অর্থে—“রঞ্জয়তি ইতি রাগঃ”—এইরূপ বলিয়াছেন *, অর্থাৎ যাহা শুনিলে মনোরঞ্জন হয় । একপ অর্থে স্বর-বিশ্রাস মাত্রকেই রাগ বলিতে হয় , কিন্তু কেবল উহাই যে রাগের অর্থ নহে, রাগ অর্থে যে আরো বিশেষ তাৎপর্য আছে তাহা এ পর্যন্ত দেখা, বিদেখা, কোন লোকেই যথেষ্ট চেষ্টা করিয়াও স্থির করিতে সক্ষম হন নাই । কিন্তু পূর্বোক্ত বিচারে রাগের সেই নিগূঢ় অর্থটি প্রাপ্ত হওয়া যায় নাই । ইউরোপীয় ভাষায় রাগ অর্থে কোন শব্দ প্রচলিত নাই ; তাহার কারণ এই যে, ইউরোপীয় সংগীতের প্রকৃতি একপ নয়, অর্থাৎ তথায় কেবল সংগৃহীত স্বর লইয়া সংগীত চর্চা হয় না ।

আদি রাগ ছয়টিব অধিক কি নূন না হওয়ার যুক্তি এই :—সে কালে সমাজের শৈশবাবস্থায় বৎসরের প্রত্যেক ঋতুর আত্মোপাস্ত কাল মধ্যে জনসমাজস্থ সকল লোকেই একই প্রকার স্বর বিশ্রাস অল্পসারে যাহাব যে গান ইচ্ছা গাইত , স্তবরাং ছয় ঋতুর জন্ম ছয় প্রকার স্বর বিশ্রাস ব্যবহৃত হইত । এই প্রথা এখনও অনেক জাতির মধ্যে দেখা যায় । বার মাসের জন্ম বার প্রকার স্বর-বিশ্রাস ব্যবহার না হওয়ার তাৎপর্য এই যে, ঋতু পরিবর্তনের সহিত লোকের মনোবৃত্তি যেমন পরিবর্তিত হওয়া স্বাভাবিক, মাস পরিবর্তনে সেরূপ হয় না । এক ঋতুতে যাহা সখ্য করিয়া ব্যবহৃত কবা যায়, অল্প ঋতুতে তাহা পরিবর্তনের ইচ্ছা হয়,—বিভিন্ন ঋতুর বিভিন্ন অবস্থা, এই জন্ম ছয়টি রাগেরই প্রয়োজন ; তাহার অল্প হইলে কোন একটা রাগ দুই ঋতুতে গাইতে হয়, তাহা অবস্থাসঙ্গত হয় না , আবার অধিক হইলে এক ঋতুতে দুইটি রাগ ব্যবহৃত হইতে থাকিলে কালক্রমে অল্প মিষ্ট রাগটি লোপ পাইয়া যায় । সংগীতের শৈশবাবস্থায় এই রূপই হইয়া থাকে । পরে ক্রমে যেমন উহার বয়োবৃদ্ধি হয়, অর্থাৎ লোকের সংগীত

* “বস্ত্র ভ্রষণ মাত্রাণ বস্ত্রে সকলাঃ প্রজাঃ ।

সর্বেষাং বস্ত্রনাঙ্কতোত্তম রাগ ইতিম্বৃতঃ ॥” নোমেধর ।

চর্চা বৃদ্ধি হইতে থাকিলে র গেরও সংখ্যা ক্রমশঃ বৃদ্ধি হয় , কেননা তখন নূতন নূতন স্বর-বিত্তাস ব্যবহারের স্পৃহা বশতঃ সংগীতপ্রিয় লোকে নূতন স্বর সংগ্রহ করার চেষ্টা করে । এইরূপে ছয় বাগের পর পুরাকালের কিঞ্চিৎ উন্নত সমাজে আরও যে ছত্রিশ প্রকার নূতন স্বর-বিত্তাস সংগৃহীত হইয়াছিল, শাস্ত্রকারেরা তাহাদেব রাগিণী সংজ্ঞা দিয়াছেন ।

অনেক সংগীতবিৎ লোকের এরূপ সংস্কার যে, বাগ হইতে রাগিণীর উৎপত্তি হইয়াছে , ইহা নিতান্ত ভ্রম, এ কথার কোন অর্থ নাই । রাগিণীগুলি যদি রাগেব রূপান্তর বা প্রকার-ভেদ (ভেবিএসন) হইত, তাহা হইলে ঐ কথা সঙ্গত হইত , কিন্তু রাগের সহিত রাগিণীদেব সর্বদা সেকপ সম্বন্ধ নাই । এ বিষয়ে পর পরিচ্ছেদে বিস্তারিত রূপে বর্ণিত হইতেছে । ক্রমে যখন আরো নূতন নূতন স্বর-বিত্তাস সংগৃহীত হইয়াছে, তাহাদিগকে উক্ত রাগের পুত্র ও পুত্রবধূ স্বরূপে উপরাগ ও উপরাগিণী সংজ্ঞা দেওয়া হইয়াছে । এইরূপে যত রাগ সংখ্যা বৃদ্ধি হইয়াছে, সে সমস্তই ঐ আদি রাগেব বংশ বলিয়া বর্ণিত হইয়াছে ।

৮ম পরিচ্ছেদ :—রাগ-রাগিণীর বিবরণ ।

সংস্কৃত শাস্ত্রে রাগাদির অনেক প্রকার মত দৃষ্ট হয় । সংস্কৃত ও পারস্যাদি ভাষা দক্ষ স্থিতিধাত সার উইলিয়ম জোন্স মহোদয় হিন্দু সংগীতের বিবিধ সংস্কৃত ও পারস্য গানাদির সংগঠিত আন্দোলন কবিতাছিলেন * । তিনি “তোল্ড-উল্ হিন্দু” নামক প্রসিদ্ধ পাবলিশ গ্রন্থের প্রণেতা মির্জা খাঁর বর্ণনামুসারে বলিয়াছেন যে, হিন্দু সংগীতের চারিটা মত প্রধান :—দেখর বা ব্রহ্মার মত, ভরত মত, হরুমন্ত মত, ও কল্লিনাথ মত । পরন্তু আধুনিক কিংবা প্রাচীন হিন্দুস্থানে কখনও কোন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের মতামুসারে যে সংগীতালোচনা হইয়াছে, এমন বোধ হয় না । কেননা ঐ সকল গ্রন্থের কার্যিক উপযোগিতা অতি অল্প । আরও, ভারতবর্ষে সংগীতের চর্চা চিরকাল ব্যবসায়ী লোকদিগের মধ্যেই অধিক । কিন্তু সংগীত ব্যবসায়ী লোকদিগের মধ্যে লেখাপড়াব চর্চা নাই, সুতরাং তাহাদিগের মধ্যে সংগীতের দুরূহ সংস্কৃত গ্রন্থাদির আলোচনা হওয়া কখনই সম্ভবপর নহে ।

ভারতবর্ষে সকল ব্যবসায়ই পৈতৃক, সংগীত ব্যবসায়ও সেইরূপ । অতএব এক এক বংশে পুরুষাভুক্রমে সংগীতের যে প্রকার মত ও পদ্ধতি চলিয়া আসিয়াছে, ওস্তাদদিগের মধ্যে তাহাই প্রবল । এই হেতু বিভিন্ন বংশীয় ওস্তাদদিগের সংগীত মত বিভিন্ন । ভিন্ন ভিন্ন স্থানের ব্যবসায়ী লোকদিগের মধ্যে সংগীতালোচনা বিভিন্ন প্রকার, ইহা এখনও যেমন, পুরাকালেও তদ্রূপ ছিল । এই কারণ বশতই শাস্ত্রপ্রণেতা সংগ্রহকারদিগের মতও পরস্পর ঐক্য নহে ।

অধুনাতন প্রচলিত হিন্দুস্থানী সংগীতের অবস্থা পর্যালোচনা করিয়া তাহা প্রাচীন সংগীত মত নিচয়ের সহিত তুলনা করিলে আশ্চর্য ইহাই প্রতীয়মান হয় যে, অধুনা ঐ সংগীতে হরুমন্ত মতই প্রচলিত ; কারণ হিন্দুস্থানী ওস্তাদগণ যাহাকে আদি ছয় রাগ

* এ মহাত্মা দেশ বিদেশ হইতে বহু দুস্ত্রাপ্য সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থের পৃথী সংগ্রহ পূর্বক, তাহা নকল করাইয়া কলিকাতার এসিয়াটিক সোসাইটি গৃহে রাখিয়াছেন । তিনি হিন্দু সঙ্গীত সম্বন্ধে যে এক চমৎকার স্বদীঘ প্রস্তাব রচনা কবিতাছিলেন, তাহা “এসিয়াটিক রিসার্চেস” নামক প্রসিদ্ধ ই বাঙ্গা গ্রন্থে সংকলিত হইয়াছে । ঐ প্রস্তাবে নানাবিধ সংস্কৃত সঙ্গীত পুস্তকাদি বিষয় সমূহের সংক্ষিপ্ত বর্ণনা আছে । বস্তুতঃ সাব উইলিয়াম জোন্স এবং কাপ্তেন উইলার্ড সাহেব আশ্চর্য্য অশ্রুসঞ্চার দ্বারা হিন্দু সঙ্গীতের নানা বিষয় সংগ্রহ পূর্বক যদি গ্রন্থাদি না লিখিত, তাহা হইলে ভারতীয় সঙ্গীতের অনেক জ্ঞাতব্য বিষয়ে অন্ধকারে থাকিতে হইত ।

বলেন, তাহা হুম্মন্ত মতাহুযায়িক রাগ । ব্রহ্মার মতটী কৃত্রিম মত বলিয়া বোধ হয় । ১২শ পরিচ্ছেদে এই বিষয়ের বিস্তারিত বিচার করা হইয়াছে ।

“সংগীতসার” প্রণেতা শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয় এবং তদীয় প্রধান শিষ্য রাজা শ্রীশৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর মহোদয় হুম্মন্ত মতের কোন সংস্কৃত গ্রন্থ না পাওয়াতে, এতদ্দেশে হুম্মন্ত মত প্রচলিত থাকা সত্ত্বেও তাঁহাদের কৃত সংগীত গ্রন্থে অস্বীকার করিয়াছেন ; এবং ব্রহ্মার মতাহুযায়িক ছয় রাগকেই আদি রাগ বলিয়া গ্রহণ করিবার রীতি এতদ্দেশে প্রচলিত ক্রমেতে প্রয়াস পাইয়াছেন । পরন্তু যিনি যাহাকেই আদি রাগ ও আদি রাগিণী বলুন না কেন, তাহাতে প্রকৃত সংগীতালোচনার কোন বিভিন্নতা বা ব্যাঘাত হইবার কথা নহে । রাগ রাগিণী স্বর-বিজ্ঞাস মাত্র, এবং তাহাদের জাতি ও নামাবলী কাল্পনিক । ভৈরব পরিবর্তে বেহাগ, মালকৌশ পরিবর্তে কল্যাণ, শ্রী পরিবর্তে কানডা-কে আদি রাগ বলিলেই বা দোষ কি ? উহা কেবল ঐতিহাসিক রহস্য মাত্র, অর্থাৎ প্রাচীন আখ্যায়ণ কাহাকেই বা আদি রাগ বলিতেন । কিন্তু বিভিন্ন প্রাচীন গ্রন্থ দৃষ্টে জানা যায় যে, আদি রাগের নিশ্চয়তা নাই । আর তাহা হইতেও পারে না, কারণ কোন্ স্বর-বিজ্ঞাস যে সন্মাপেক্ষা প্রাচীনতম ও তাহার পূর্বে আর কোন স্বর-বিজ্ঞাস ছিল কি না, ইহা নিশ্চয় করে, কাহার সাধ্য ? আর রাগের আদি অনাদিতে এমন কোন বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব নিহিত নই, যাহা স্থিতির না হইলে সংগীত চর্চা অসম্ভব ও অশুদ্ধ হইবে ।

লোকে বলে যে, আদি ছয় রাগ হইতেই ৩৬ রাগিণী উৎপন্ন হইয়াছে, ইহা যদি যথার্থ হইত, অর্থাৎ এক এক রাগের স্বর-বিজ্ঞাসের অংশ ও ছায়া লইয়া যদি ততদ্ রাগিণী গুলি রচিত হইত, তাহা হইলে কোন্ কোন্টী যে আদি ছয় রাগ, তাহা মীমাংসা করার কতক প্রয়োজন হইত । কিন্তু ছয় রাগ ও ছত্রিশ রাগিণী যে সেরূপ নহে, তাহা সংগীত নিপুণ ব্যক্তি মাদ্রেই জানেন । অতএব আদি রাগ বিষয়ে বাদানুবাদ করা পঞ্চম মাত্র । নিম্নে ভিন্ন ভিন্ন মতের আদি রাগিণীর বর্ণনা হইতেছে :—

হুম্মন্ত মতে আদি ছয় রাগ—১ ভৈরব, ২ শ্রী, ৩ মেঘ, ৪ হিঙ্গোল,

৫ মালকৌশ ও ৬ দীপক ।

ব্রহ্মার মতে আদি ছয় রাগ—১ ভৈরব, ২ শ্রী, ৩ মেঘ, ৪ বসন্ত,

৫ পঞ্চম ও ৬ নটনারায়ণ ।

ভরত মতে আদি ছয় রাগ হুম্মন্ত মতের ন্যায়, ও কল্লিনাথ মতের ছয় রাগ ব্রহ্মার মতের অনুযায়ী । নারদ সাহিত্য মতে ছয় রাগ—মালব, মল্লার, শ্রী, বসন্তক, হিন্দোল,

একটি। অল্প মতে অল্প প্রকাব। আবার কোন মতে আদি রাগ বিংশতিটি—
(১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য)।

আদি বাগিণী সধক্ষেও ঐ রূপ, অর্থাৎ ভিন্ন ভিন্ন মতে ভিন্ন ভিন্ন প্রকাব ; তাহা নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে। অতএব পূর্ব পরিচ্ছেদে রাগোৎপত্তি সধক্ষে যে যুক্তি মীমাংসা স্থির কর। হইয়াছে, উক্ত মত বিভিন্নতায় ঐ যুক্তির সম্পূর্ণ পোষকতা হইতেছে। ভবত ও হনুমন্ত মতে এক একটি বাগেব পাঁচ পাঁচ বাগিণী ; ব্রহ্মা ও অন্তান্ত মতে বাগেব ছয় ছয় বাগিণী :—

হনুমন্ত মতানুযায়িক রাগিণী * ।

ভৈরব-বাগেব—ভৈরবী, সৈন্ধবী, বাঙ্গালী, বৈবাটী ও মধুমাধবী ।

শ্রী-রাগেব—মালশ্রী, মালবী, ধনশ্রী, বাসন্তী ও আসাবরী ।

মেঘ-রাগের—সৌবটী, টঙ্কা, ভূপালী, গুর্জরী ও দেশকাবী ।

হিন্দোল-রাগের—রামকলী, বেলাবেলী, ললিতা, পটমঞ্জরী ও দেশাক্ষী ।

মালকৌশ-রাগের—কুকুভা, খান্নাবতী, গুণকলী, গৌরী ও তোড়ি ।

দীপক-রাগের—দেশী, কামোদী, কেদারী, কর্ণাটী ও নাটিকা ।

ব্রহ্মার মতানুযায়িক রাগিণী ।

ভৈরব-বাগের—ভৈরবী, গুর্জরী, রামকলী, গুণকলী, সৈন্ধবী ও বাঙ্গালী ।

শ্রী-রাগের—মালশ্রী, ত্রিবণী, গৌরী, কেদারী, মধুমাধবী ও পাহাড়ী ।

মেঘ-রাগের—মল্লারী, সৌরটী, সাবেরী, কৌশিকী, গান্ধারী ও হরশৃঙ্গাবী ।

বসন্ত-রাগের—দেশী, দেবগিরি, বৈবাটী, তোড়ি, ললিতা ও হিন্দোলী ।

পঞ্চম-রাগের—বিভাষা, ভূপালী, কর্ণাটী, বড়হংসিকা, মালবী ও পটমঞ্জরী ।

নট-রাগের—কামোদী, কল্যাণী, আভীরী, নাটিকা, সাবঙ্গী ও হৃদীবী ॥

* রাগিণীগণের নামের বানান সধক্ষে কিছুই স্থির নাই। বিভিন্ন গণ্যকারে বিভিন্ন রূপে বানান কবিগণ-
জন; যেমন কোন গ্রন্থে রামকলী, কোন গ্রন্থে রামকলী, কোন গণ্যকারে রামকলী, এতৎসম্বন্ধে ১৬২৫।
ইহাও একই কথা বিভিন্ন বাগিণী, তাহাও জানা যায় না।

অজ্ঞাত মতে রাগিণী অল্প প্রকার, তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য । ঐ সকল রাগ-রাগিণীর অনেক অপ্রচলিত হইয়া গিয়াছে । দীপক রাগেব স্বর-বিশ্লেষ অবগত আছে, এমন গায়ক কি বাদক বহু কাল হইতে দেখা যায় না । আরও যদি পনের বিশ বৎসব ভারতবর্ষে স্বরলিপির ব্যবহার হইতে বিলম্ব হইত, তাহা হইলে রাগের মধ্যে ভৈরব ও মালকোশ, এবং রাগিণীর মধ্যে ভৈরবী, রামকেনী, সৈন্ধবী, কেদারী, সৌরটী, দেশী, তোড়ি, ললিতা, হরীবা ও থাছাবনী ভিন্ন আর সকলে লোপ পাইত । এখনও যাহাবা চলিত আছে, তাহাদের মূর্তি প্রাচীন কাল হইতে অনেক পবিবর্তিত হইয়া গিয়াছে ।

পূর্বেই বলিয়াছি যে কোন বাগের ছায়া অবলম্বন পূর্বক, তাহার রাগিণীনিচয় স্থিরীকৃত হয় নাই, কাবণ রাগের সহিত বাগিণীগণেব প্রাচীন কিস্বা আধুনিক স্বর-বিশ্লেষ তুলনা করিলে, ঋচিং কোন বাগিণী তদীয় বাগেব ছায়াব অন্তরূপ দৃষ্ট হয় যথা,—ব্রহ্মার মতাশ্রয়িক বাগিণীব মধ্যে বামকেনী ও বাঙ্গালী, এই দুইটী কেবল ভৈরবের সদৃশ, অবশিষ্টগুলি অনেক ভিন্ন, ত্রিবাণী ও গৌরী, এই দুইটী মাত্র শ্রীর সদৃশ, মল্লারী ও সৌরটী, এই দুইটী কেবল মেগেব সদৃশ, বসন্তেব কেবল ললিতা ভিন্ন আর সকল রাগিণী উহা হইতে অনেক পৃথক, পঞ্চমেব কোন রাগিণী পঞ্চমেব অন্তরূপ নহে, নটের কামোদী ভিন্ন আর সকল বাগিণী নট হইতে পৃথক । হস্তমস্ত মতেও ঐ রূপ, মালকোশের ও হিন্দোলোব কোন বাগিণী উহাদের অন্তরূপ নয় ।*

উল্লিখিত ৬ রাগ ও ৩৬ রাগিণী ব্যতীত আরও যে সকল বাগ-বাগিণী ব্যবহৃত হয় তাহাদিগকে উহাদের পুত্র ও পুত্রবধূ অথবা উপবাগ ও উপরাগিণী বলে । রাগাদিব পুত্র ও পুত্রবধূ সম্বন্ধেও অনেক মতভেদ । কোন মতে এক এক রাগের আট আট পুত্র কোন মতে ছয়, কোন মতে সাত । সেই সকল পুত্র ও পুত্রবধূ, অর্থাৎ উপবাগ ও উপরাগিণীদিগের বিস্তারিত বিবরণ নিম্পয়োজন, কাবণ তাহাবাও রাগ-রাগিণীদেব

বাবু নবীনচন্দ্র দত্ত প্রণীত বাঙ্গালী সঙ্গীতবত্তাকরে এইরূপ লিখিত হইয়াছে :—“যে যে বাগিণী বাগেব ভাব্যা বলিয়া কল্পিত হইয়াছে, সেই সেই বাগিণী সেই সেই রাগ অবলম্বন কবিয়া সৃষ্ট হইয়াছে ।” ইহ নিতান্ত ভ্রম । গ্রন্থকার ‘রাগ-রাগিণীর স্বর-বিন্যাসেব বিবরণ অনুসন্ধান না কবিয়া, সাধারণ (পুলার) ভ্রান্তির অনুবর্তী হইয়া ঐ রূপ লিখিয়াছেন ।

স্বর-বিশ্বাসের সাদৃশ্যস্বাসের নিরূপিত হয় নাই, এবং সেই হেতু ঐ বিষয়ে প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের মতেরও পরস্পর ঐক্য নাই*। কালে কালে ক্রমে অসংখ্য রাগ-রাগিণীর ব্যবহার হইয়াছিল ; স্বরলিপির প্রথা না থাকাতে তাহাদের তিন-চতুর্ধেরও অধিক লোপ পাইয়াছে। এক্ষণে অতি বড় ওস্তাদে দুই শত রাগের অধিক জ্ঞানেন কি না সন্দেহ। বহুবিধ রাগ-রাগিণীর স্বর-বিশ্বাস জানা থাকিলে স্বর-বিশ্বাসের প্রকৃতির সাদৃশ্যস্বাসের রাগ-রাগিণীদিগকে বিভিন্ন জাতিতে শ্রেণীবদ্ধ করা কঠিন ব্যাপার নহে। মুসলমান পাদসাদিগের দরবারে হিন্দু সঙ্গীতের সমূহ অহুশীলন হওয়া কালীন কতকগুলি রাগ-রাগিণী কতিপয় বিভিন্ন শ্রেণী বা জাতিতে বিভক্ত হয় ; সেই শ্রেণী বিভাগ অতি উৎকৃষ্ট ও কার্যোপযোগী, ও তদ্বারা রাগ শিক্ষারও সুন্দর সুবিধা হয় ; যেমন অষ্টাদশ কানড়া, ত্রয়োদশ তোড়ি, দ্বাদশ মল্লার, নয় নট, সপ্ত সারঙ্গ। কিন্তু স্বরলিপি অভাবে ইহারাও স্থায়ী হইতে পারে নাই ; অনেকের কেবল নামমাত্র বাহিয়াছে।

১৮ কানড়া :—দরব রী, মূদ্রাকী, কোশিকী, হোসেনী, সুহা, সুবরাই, আড়ানা, সাহানা, বাগশ্রী, গারা,—ইহারা শুদ্ধ কানড়া ; নাগধ্বনি কানড়া, টঙ্ক কানড়া, কাফী কানড়া, ও মিয়াকি জয়জয়ন্তী,—এই কয়টা মিশ্র কানড়া।

১৩ তোড়ি—দরবারী-তোড়ি, আশাবরী, গুজ্জরী, গান্ধারী, বাহাহুরী তোড়ি, নাচারী তোড়ি, লক্ষ্মী তোড়ি, দেশী তোড়ি,—ইহারা শুদ্ধ তোড়ি ; খট তোড়ি, মূদ্রা তোড়ি, সুহা তোড়ি, সুবরাই তোড়ি, ও জায়ানপুরী তোড়ি,—ইহারা মিশ্র তোড়ি।

। সঙ্গীতাব্যাপক শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয়ও সাধারণ প্রচলিত ভ্রান্তিভাল হইতে মুক্ত হইতে পারেন নাই, কারণ তিনি তাহাবদ্ধ সঙ্গীতদ্বারে একপল লিখিয়াছেন—“এই ছয় রাগ এবং ছত্রিশ বাগিণীর সংযোগে বোড়িশ সহস্র উপবাগ এবং উপরাগিণীর জন্ম হইয়াছিল।” যাহারা বাগাদির স্বর-বিশ্বাসের পদ্ধতি সম্মত নহে, তাহাদের এ রূপ ভ্রান্তি থাকা সম্ভাব্য ও অসম্ভব নহে। কিন্তু গোস্বামী মহাশয়ের দ্বারা সঙ্গীতদ্বার লোকের এই প্রকাব সংস্কার থাকা আশ্চর্যের বিষয়। আদি রাগ-রাগিণীর সংযোগ ব্যতীতও অসংখ্য প্রকাব নূতন রাগ রচিত হইতে পারে। ভিন্ন ভিন্ন দেশীয় সঙ্গীত-জ্ঞান-জনিত বহু দর্শনভাবেই এই প্রকার বৃৎসংস্কার সমূহের জন্ম হয়, এবং প্রাচীন গ্রন্থকারগণের কাব্যিক ও রূপক বর্ণনাই এই সকল অনর্থের মূল। চরকাল পৌরাণিক মত ধরিয়া থাকিলে বিশুদ্ধ জ্ঞানের উন্নতি কখনই হইবে না। পরে এ বিষয়ের বিস্তারিত সমালোচনা হইতেছে।

১২ মল্লার :—মেঘ, সুরট, দেশ, গোঁড়, জয়জয়ন্তী, ধুরিয়া মল্লার, সুরদাসী মল্লার, ইহার। শুদ্ধ মল্লার , নট মল্লার, নায়কী মল্লার, অরুণ মল্লার, মিয়া মল্লার ও জাজ মল্লার,—ইহার। মিশ্র মল্লার ।

৯ নট :—নটনারায়ণ অথবা বৃহস্পতি, ছায়ানট, কেদার-নট, হাধীর-নট, কল্যাণ-নট, মল্লার নট, কামোদ-নট, আহীর-নট ও কদম্ব-নট ।

৭ সারঙ্গ :—বৃন্দাবনী সারঙ্গ, মধুমাধ সারঙ্গ, গোর সারঙ্গ, সামন্ত সারঙ্গ, বড়হংস সারঙ্গ, শুদ্ধ সারঙ্গ ও মিয়াকী সারঙ্গ ।

অনেক গুণ্যাদে বলেন, এবং তাহা যুক্তিসঙ্গতও বোধ হয় যে, ইমন, ভূপালী, শ্রাম, হেম-ক্ষেম ইহার। কল্যাণ জাতি, দেওগিরি, কোকভ, আলাহিয়া, সফর্দা ইহার। বেলানলি জাতি । ভৈরব তিন প্রকার,—আনন্দ ভৈরব, মঙ্গল-ভৈরব, ও শুদ্ধ ভৈরব, শ্রী পাঁচ প্রকার,—শুদ্ধশ্রী, মালশ্রী, ধনশ্রী, জয়তশ্রী, শ্রীটঙ্ক, কেদারা তিন প্রকার,—শুদ্ধ কেদারা, জলধর কেদারা ও মারু কেদারা, বেহাগ তিন প্রকার,—শুদ্ধ বেহাগ, অরুণ বেহাগ ও বেহাগডা, শঙ্করা তিন প্রকার,—শঙ্করা-অরুণ, শঙ্করা-ভরণ ও শঙ্করা করণ ।

মারোয়া, পুরিয়, ত্রিবণ, জয়ন্ত,—ইহার। সম-প্রকৃতিক, মূলতানী, ভীম-পলাশী, ধানী, রাজবিজয়,—ইহার। সম-প্রকৃতিক, খাষাজ, বিঁঝিট, লুম,—ইহার। সম-প্রকৃতিক; সিন্দুরিয়া (সিন্ধু), সিদ্ধ, কাফী, সম-প্রকৃতি, ভৈরব, রামকেলী, বাঙ্গালী, কালাঙা, যোগিয়া,—ইহার। সম-প্রকৃতিক, বিভাষ ও দেশকার সম-প্রকৃতিক; শঙ্করা ও বেহাগ—সম-প্রকৃতিক; সোহিনী, বসন্ত ও হিঙোল সম-প্রকৃতিক; শ্রী, গৌরী, পূববী, বরাট, মালিগোরা, সাঙ্গাগিরি,—ইহার। সম-প্রকৃতিক; বাগশ্রী, পটমঞ্জরী, আভীরী,—ইহার। সম-প্রকৃতিক; পঞ্চম ও ললিত—সম প্রকৃতিক, ইত্যাদি। সম-প্রকৃতিক রাগ-রাগিণীগুলি একই ঠাটে গীত হয়, তাহা পরে বিবৃত হইতেছে ।

রাগ-রাগিণী গুলি যে প্রায়ই ভিন্ন ভিন্ন দেশ হইতে সংগ্রহ, উহাদের উক্ত সম-প্রকৃতিই তাহার এক প্রমাণ । এমন রাগ প্রায় নাই, যাহার সদৃশ আর একটা রাগ প্রাপ্ত হওয়া যায় না । উক্ত সম-প্রকৃতি হওয়ার কারণ এই :—মনে কর, রঙ্গপুর জেলায় ইতর সাধারণের মধ্যে এক প্রকার স্বর-বিন্যাস (রাগ) প্রচলিত; তাহার আশ-পাশ জেলায়,—যেমন বগুড়া, দিনাজপুর, কোচবিহার প্রভৃতি, যে সকল স্বর-বিন্যাস প্রচলিত, তাহার। ঐ রঙ্গপুরস্থ রাগ হইতে অতি অল্প পল্প ভিন্ন; অতএব ঐ সমস্ত জেলার বিভিন্ন স্বর-বিন্যাসের পরস্পর সাদৃশ্যম্বাসারে তাহাদিগকে এক জাতীয়, অর্থাৎ

সম-প্রকৃতিক বলা যাইতে পারে । ঐ সকল বিভিন্ন রাগের পার্থক্য এক জন বিদেশী লোকের সহসা উপলব্ধি হইবে না, একই রূপ বোধ হইবে । সেই প্রকার অতি পাতীন বালে উত্তর-পশ্চিম দেশে যে জেলায় ভৈরব-রাগ প্রচলিত ছিল, মনে কর তাহা এক পার্শ্ব জেলায় বামকেশী, অপর পার্শ্বে বাঙ্গালী, আব এক পার্শ্বে কালাংড়া, এইরূপ ভৈবের সম-প্রকৃতিক রাগিণীসকল প্রচলিত ছিল, ইহাই প্রতীয়মান হয় ।

ফলঃ বাগাদির সম প্রকৃতিস্বয় কারণ যাহাই হউক না কেন, উহাদের লোপ পাইবার মন্যে একটা নিয়ম দৃষ্ট হইতেছে । পূর্বকাল হইতে যত প্রকার রাগ-রাগিণী সংগৃহীত হইয়াছিল, তাহাদের মন্যে সম প্রকৃতিক রাগের সংখ্যাই ক্রমে কমিয়া গিয়াছে, কেননা উহাদের পার্থক্য সহসা লোকের অগ্রদান না হওয়াতে, উহারা অব্যবহার্য হইয়া গিয়াছে । যাহা একেবারে বিলুপ্ত হইয়া গিয়াছে, তাহাদের প্রকৃতি কল্প ছিল, তাহা দেখাইবার উপায় নাই । এক্ষণকার লুপ্তপ্রায় মধ্যে কতকগুলি দৃষ্টান্ত দিতেছি :—

ভৈরব, বাঙ্গালী বামকেশী ও ভটিয়ারী সম-প্রকৃতিক জন্ম, বাঙ্গালী ও ভটিয়ারী ইদানীং লোপ পাইবার পথে দাড়াইয়াছে, অর্থাৎ অতি অল্প গায়কেই উহাদিগকে জানেন । গুণকেশী কতক গোবী কতক শ্রীয়ায়, ধন-শ্রী ও রাজবিজয় মূলতানীয়ায়, শ্রাম হাঙ্গীরের ঞ্চায়, দেশকার বিভাসের ঞ্চায়,—এই জন্ম গুণকেশী, ধনশ্রী, রাজবিজয়, দেশকার লোপ পাইতেছে, ১৮ কানডা, ১৩ তোড়ি, ১২ মল্লার, ৯ নট, ৭ সারঙ্গ, ইহাদের দুই তিন রকম ব্যতীত বাকী অতি অল্প গায়কেই জানেন । যে দুই এক জন অতি প্রাচীন গায়ক এখনও উহাদিগের স্বর-বিজ্ঞাস অবগত আছেন, তাহারা দেহত্যাগ করিলে তাহাদের সঙ্গে সঙ্গে উহারাও মার্গ সঙ্গীতের* ঞ্চায় দেব-লোকে গমন করিবে । অতএব এখনও ভিন্ন ভিন্ন স্থানের প্রথিতযশ প্রাচীন গায়কদিগের নিকট হইতে ঐ সকল রাগের স্বার্থ বিস্তৃত স্বর বিজ্ঞাস সংগ্রহ পৃথক স্বরালপি-কৃত করিলে, উহা স্থায়ী হইতে পারে । যিনি ইহা করিবেন, তিনি ভাবতীয় সঙ্গীতের স্বার্থ হিতৈষী বলিয়া পরিচিত হইবেন । কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, এ পর্য্যন্ত কেহ তাহা করিতে পারিল না । ‘সঙ্গীতসার’ ও ‘কণ্ঠকৌমুদী’ নামক গ্রন্থদ্বয়ে ঐ প্রকার কতকগুলি রাগের স্বর-বিজ্ঞাস দৃষ্ট হয়, তাহা বিস্তৃত হয় নাই, কেননা উহা বিখ্যাত প্রাচীন কালাবঁদিগের মুখে ভিন্ন রূপ শুনা যায় ।

* মার্গ সঙ্গীতের বিষয় ১২শ পবিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য ।

শুদ্ধ, সালঙ্ক ও সংকীর্ণ

প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থকারগণ রাগ-রাগিণীকে এক প্রকার তিন শ্রেণীতে বিভক্ত করিয়াছেন, যথা শুদ্ধ, সালঙ্ক ও সংকীর্ণ। যে সকল রাগে অল্প কোন রাগ মিশ্রিত নাই, তাহাদিগকে শুদ্ধ, যে সকল রাগ দুই রাগ মিশ্রণে উৎপন্ন, তাহাদিগকে সালঙ্ক, এবং যে সকল রাগ তিন কি ততোধিক রাগ মিশ্রণে উৎপন্ন হইয়াছে, তাহাদিগকে সংকীর্ণ বলা হইয়াছে। কোন্ কোন্ রাগ এই তিনের কোন শ্রেণীতে অন্তর্গত, তৎসম্বন্ধে গ্রন্থকারদিগের মধ্যে অনেক প্রকার মতভেদ।

এ বিষয়ে হিন্দুধানী গুপ্তাদিগের মধ্যে কি প্রকার মত প্রচলিত তৎসম্বন্ধে কাপ্তেন উইলার্ড সাহেব অনেক অনুসন্ধান করিয়াছিলেন। তিনি লিখিয়াছেন যে, সাধাবণতঃ লোকে রাগগুলিকে শুদ্ধ জাতীয়, রাগিণীগুলিকে সংকীর্ণ শ্রেণী মধ্যে পরিগণিত করে, আবার অনেকে রাগগুলিকেও সংকীর্ণ শ্রেণী মধ্যে পরিগণিত করে, কেহ কেহ কানডা, তোড়ি, মল্লার, নট, সারঙ্গ, গুজ্জরী, এই কয়টিকে শুদ্ধ রাগ বলে। এইরূপ এত প্রকার মতভেদ যে, সকলই যেন ছেলে-খেলার মত বোধ হয়। বস্তুতঃ অধুনা রাগ-রাগিণীগণকে এই প্রকার শ্রেণীবদ্ধ করা বৃথা শ্রম, উহার কোনই ফল নাই।*

কাপ্তেন উইলার্ড সাহেব তাঁহার কৃত হিন্দু সংগীত-বিষয়ক গ্রন্থে সংকীর্ণ জাতীয় রাগের এক সুবৃহৎ তালিকা দিয়া, এক এক রাগ কি কি মিশ্রণে উৎপন্ন, তাহা

* প্রাচীন রাগ রাগিণী যে কাহাবও রীতি নহে, সকলই সংগ্রহ, প্রাচীন সঙ্গীতগোবিন্দগণ কর্তৃক রাগের উক্ত শ্রেণী ভেদ ব্যাপ্যবতী তাহার সাক্ষ্য দিতেছে। আধুনিক কালে এই শ্রেণী-ভেদ দ্বারা সঙ্গীত চর্চায় কোন উপকার দর্শে না, কেননা অধুনা এই শ্রেণী অনুসারে বাগাদি চেনা দুষ্কর, এজন্য বহুকাল হইতে উহার ব্যবহার নাই। কিন্তু যে পুর্বাঙ্কালে রাগ-রাগিণীগণের প্রথম সংগ্রহ হয়, তখন এই শ্রেণী ভেদেই প্রয়োজন ছিল বলিয়া বোধ হয়, এবং তখন ভিন্ন ভিন্ন দেশীয় দুই তিন রাগ মিশ্রিত করিয়া গাইলে, সঙ্গীতবিদগণ তাহা সহজেই চিনিতে পারিত। মনে কব, ভৈরবের সহিত মেঘ মিশ্রিত করিয়া গীত হইলে, তাহা তখনকার শ্রোতা অনাবাসেই ধরিত্রী দিতে পারিত, কেননা তখন রাগ সংখ্যা অল্প ছিল এবং যে একটুকু ব্যতীত হইতেছিল, তাহার কতকালে জীবিত থাকতে, অর্থাৎ তত্তদদেশীয় লোকের জাতীয় স্বরূপে বর্তমান থাকতে, তাহাদের স্মৃতি জাল্লেখ্যমান ছিল, হৃতবাং মিশ্রামিষ রাগ লোকে অনাবাসেই চিনিতে পারিত। কিন্তু আধুনিক কালে এই ভৈরব ও মেঘ মিশ্রণে উৎপন্ন তৃতীয় বাগাদি এক মেলিক বাগ বলিয়া বিবেচিত হইবে, কেননা এক্ষণে ভৈরবের ও মেঘের সহ প্রাচীন স্মৃতি আর নাই, অনেক পণ্ডিতগণ হইয়া গিয়াছে। এইজন্য এক্ষণে মিশ্র রাগাদির উৎপত্তি নিরাকরণ হওয়া অসম্ভব, স্তবরাং তদ্বিষয়ে নানা লোকে নানা প্রকার বলে। বস্তুতঃ প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থের নিম্ন সকল আধুনিক সঙ্গীতের উপযোগী নহে। সে কালে কোন নূতন বাগ দ্বারা শ্রোতৃবর্গের মনোমগ্ন করিতে হইলে, গায়কগণ চুত তিন পুর্বানো প্রচলিত রাগের অংশ গ্রহণ একটা নূতন মস্তি উদ্ভাবন করিয়া গাইত; কোন নূতন মৌলিক স্বর-বিজ্ঞান তখনকার সমাজে সমাদৃত হইত না।

লিখিয়াছেন । বাঙ্গালা সংগীতসারে ও বাঙ্গালা সংগীতরত্নাকরেও উহার অমুকরণে এক এক তালিকা দেওয়া হইয়াছে । উক্ত সাহেব তদীয় তালিকায় আদি ছয় রাগকেও সংকীর্ণ জাতি মধ্যে ধরিয়াছেন, যথা :—হিন্দোল, তোড়ি, কানডা ও পুরিয়ার সংযোগে ভৈরব-রাগ উৎপন্ন ; কল্যাণ, কামোদ, সামন্ত, ও বসন্ত সংযোগে মেঘ-রাগ উৎপন্ন । রাগ-রাগিণীর মিশ্রণ কি রাসায়নিক যোগের তায় যে, সংযুক্ত দ্রব্যে বর্ণ সংযুজ্যমান আদি দ্রব্য নিচয়ের বর্ণ হইতে সম্পূর্ণ বিভিন্ন হইবে ? ইহা নিতান্ত যুক্তিবিহীন ও হাস্যকর কথা ! বিশেষ আদি রাগোৎপত্তির যুগ যুগান্তর পরে অত্যন্ত রাগ রাগিণীর জন্ম হইয়াছে । যাহা হউক, উইলাড সাহেব বিদেশীয় লোক ; তাহার দ্রাস্তি মার্জ্জনীয় । কিন্তু আশ্চর্য্যের বিষয় এই যে, সংগীতসারকর্তা সংগীতাদ্যাপক শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয়ও বাচ বিচার না করিয়া অন্ধের হায় পূর্ববর্তী সংগীত গ্রন্থকারদিগের অনুবর্তী হইয়াছেন । সংগীতসারের শেষভাগে দৃষ্ট হইবে যে, আসাবরী, ভৈরবী ও গুজরা সংযোগে কাফী উৎপন্ন, এই রূপ লিখিত হইয়াছে । ঐ তিনটি রাগিণীতেই রি ও ধ কোমল, কাফীর রি ও ধ তবে কোমল হইল না কেন ? এই প্রকার অনেক অসঙ্গতি ও ভ্রান্তি ঐ গ্রন্থে প্রবেশ করিয়াছে ।

ঔড়ব, খাড়ব ও সম্পূর্ণ ।

প্রাচীন কালের গ্রন্থকর্তাগণ রাগ-রাগিণীর ব্যবহার্য্য সুরের সংখ্যাসারে তাহাদিগকে আর এক প্রকার তিন জাতিতে বিভক্ত করিয়াছেন ; যথা,—ঔড়ব, খাড়ব (খাড়ব), ও সম্পূর্ণ । এই বিভাগ কতক আবশ্যকীয় বটে । যে সকল রাগে স্বর-গ্রামের পাচটি মাত্র সুর ব্যবহার হয়, দুইটি বর্জিত থাকে, তাহাদিগকে ঔড়ব জাতীয় কহে ; যে রাগে গ্রামের ছয়টি সুর ব্যবহার হয়, একটি বর্জিত থাকে ; তাহাকে খাড়ব কহে ; এবং যাহাতে সাত সুরই ব্যবহার হয়, তাহাকে সম্পূর্ণ জাতীয় কহে । আধুনিক সঙ্গীতে ঐ তিন জাতীয় রাগ কি কি প্রকার, তাহা পর পরিচ্ছেদে প্রদর্শিত হইবে ।

ঐ তিন জাতি সম্বন্ধেও প্রাচীন গ্রন্থকারগণের এবং আধুনিক গুস্তাদিগণের মধ্যে পরস্পর অনেক মতভেদ দৃষ্ট হয় । ইহাতেই স্পষ্ট প্রতীয়মান হইতেছে যে, রাগদিগের উক্ত জাতিত্বের মূলে দোষ আছে, অর্থাৎ ঐ জাতি বিভাগ কোন বৈজ্ঞানিক ভিত্তির উপর স্থাপিত নহে ; তাহা হইলে উহাতে লোকের মতভেদ কখনই হইতে পারিত না । প্রাচীন রাগ-রাগিণীগুলি যে এক এক দেশের জাতীয় গান, উক্ত ঔড়ব খাড়ব জাতিত্ব তাহার অগ্ৰতর প্রমাণ । এক এক দেশীয় জন সাধারণের এরূপ অভ্যাস যে, তাহার

গ্রামের দুই একটি স্বর উচ্চারণ করিতে পারে না। নেপাল ও ভূটান তরাইস্থ অরণ্য-বাসী মেচাতিরি গানে কেবল সা-গ প-সা ; এই কয়টি স্বর মাত্র ব্যবহার হয়। ভাগলপুর বিভাগস্থ প্রদেশবাসী ইতব সাধারণ প-এর উপরে চড়িতে পারে না। নাগপুরিয়া ধাঙ্গড় কুলিরা গ-স্বর উচ্চারণ করিতে পারে না। তাহাদের জাতীয় স্বর বৃন্দাবনিসারঙ্গ, তাহারা এই রাগের এমন সুন্দর ভাঁজে গান গায় যে, অপর দেশীয় শিক্ষিত গায়ক ভিন্ন তাহা আদায় করিতে পারে না। চীন দেশীয় গানে সাধারণতঃ ম ও নি ব্যবহার হয় না ; পরিত্রাজকেরা বলেন, তথাকার প্রায় সকল গানই ঔড়ব জ্ঞাতীয়। ইহার অর্থ এই যে, ম ও নি বর্জন করিয়া গান করা চৈনদের জাতীয় অভ্যাস। সংগীতের অল্পমত বাল্যাবস্থায় স্বরগ্রামের সমস্ত সাত স্বর প্রকাশ পায় না ; ইহা পূর্ববীচ বহু প্রাচীন ও আধুনিক অল্পমত জাতির বিবরণে সর্বদাই দৃষ্ট হয়। হিন্দু সংগীত অতীব প্রাচীন ; অতএব পুরাকালের যে সকল জনসমাজ হইতে প্রাচীন রাগ-রাগিণীগুলি সংগৃহীত হইয়াছে, তদ্রূপ লোকদিগের স্বরগ্রামের দুই এক স্বর বাদ দিয়া গান গাওয়ার অভ্যাস ছিল ; ইহাতেই ঔড়ব খাডবের জন্ম।

ব্রহ্মা ও হনুমন্ত, উভয় মতের একত্রিত আটটি প্রচলিত রাগের মধ্যে শ্রী ও বৃহমত, এই দুইটি ব্যতীত আর সকলেই, কেহ ঔড়ব, কেহ খাডব। কোন গ্রন্থের মতে ভৈরব খাডব—রি বর্জিত, কোন মতে ঔড়ব—রি ও প বর্জিত ; অর্থাৎ ভৈরব যে প্রাচীন জনসমাজের জাতীয় স্বর ছিল, তদ্রূপ লোকেরা রি ও প উচ্চারণ করিতে পারিত না, এই জন্যই ভৈরব ঔড়ব অথবা খাডব ছিল। কিন্তু পরে ক্রমে লোকের স্বরাভ্যাসের উন্নতির সহিত ভৈরবও সম্পূর্ণ জাতীয় হইয়া দাঁড়াইয়াছে ; অর্থাৎ যাহাদের রি ও প উচ্চারণ করা সহজ, তাহারা ভৈরবে রি ও প কেননা উচ্চারণ করিবে ? উহাতে রি ও প ব্যবহার করা সম্বন্ধে ভৌতিক প্রতিবন্ধকতা কিছুই ছিল না, অর্থাৎ রি ও প উচ্চারণ করা অসম্ভব কি শ্রুতিকটু কার্য নহে ; এই জন্যই আধুনিক কালে উহাতে রি, প ব্যবহার হইতেছে, তাহাতে ভৈরবের কিছুই অনিষ্ট হয় নাই। ইহাতে কেহ এরূপ তর্ক করিতে পারেন যে, রি ও প বর্জনে প্রাচীন কালে ভৈরবের যে অতি মনোহর রূপ ছিল, এক্ষণে তাহা নাই। ইহা কেবল তর্ক মাত্র ; কেননা ইহার উত্তরে আর এক জনে এরূপ বলিতে পারেন যে পুরাকালে ভৈরব বরং অজহীন ছিল, আধুনিক কালে উহা পূর্ণাঙ্গ প্রাপ্ত হইয়া অধিক মিষ্ট হইয়াছে। ভাল মন্দ দশের মুখে ; সুন্দরকে যদি বিকৃত করিয়া কুৎসিত করা যায়, সর্ব সাধারণে তাহা কখনই অনুমোদন করিবে না। ভৈরবে রি ও প ব্যবহার করিলে যদি তাহা কুৎসিত হইত, তাহা হইলে সাধারণে কখনই তাহা অনুমোদন করিত না। রাগের মনোহারিতা গায়কের মুখে ; লোকের

যাহাতে মনোরঞ্জন হয়, রাগের পক্ষে সেই নিয়মই হক, ও অপরিবর্তনীয়। হিন্দুস্থানী লগিতে প নাই, ও ধ স্বাভাবিক, কিন্তু বঙ্গদেশে সেই ললিত প ও কোমল-ধ বিশিষ্ট হইয়া গিয়াছে। ইহাতে বাঙ্গালা ললিত মনোরঞ্জন বিষয়ে হিন্দী ললিতাপেক্ষা অল্প ক্ষমবান নহে, বৎ অদিক, কারণ হিন্দুস্থানী তোড়ি ও ঠৈরনী ব্যতীত, বাঙ্গালা ললিতেব ত্রায় করুণ রসোদ্দীপক রাগিণী প্রায় দৃষ্ট হয় না।

পরন্তু ইতিহাসের জ্ঞান প্রাচীন সামগ্রী অবিরত রাখা উচিত, উহার বিকৃত হওয়া, ও ধ্বংস হওয়া, সমান কথা। মতঃ ছাংখ্য বিষয় এই যে, কালে কচিয় পরিবর্তনের সহিত সংগীতের যেমন পরিবর্তন হইয়াছে, প্রাচীন আধ্যগণ যে স্বর-বিজ্ঞাস যোগে গান করিতেন, তাহাদেব প্রাচীন মূর্ত্তিও ধ্বংস হইয়া গিয়াছে। প্রত্ন-তত্ত্বে (আকিয়লজি-র) মর্ম্ম ভারতীয় সংগীত ব্যবসায়ী লোকদিগেব, ও তাহাদের শ্রোতৃবর্গেব অবগত থাকা আশা করা যায় না, হুতরাং তাহারা প্রাচীন স্বর-বিজ্ঞাস সকল এত পরিবর্তন করিয়া ফেলিয়াছে যে, উহারা এক্ষণে সম্পূর্ণ নূতন হইয়া দাঁড়াইয়াছে, এবং স্বরলিপি অভাবে উহাদের প্রাচীন মূর্ত্তি রক্ষা পায় নাই।

ভারতীয় লোকের প্রাচীন বিষয়েব প্রতি অশ্রদ্ধা ও আদর আছে বটে, কিন্তু তাহা ইতিহাসপ্রিয়তা জনিত নহে, তাহা আলস্য ও নিশ্চেষ্টতার ফল, অর্থাৎ “কে আমার বদলায়, যাহা আছে সেই ভাল”। এই জ্ঞান ভারতীয় লোকদিগের নূতন সৃষ্টি কবাব ক্ষমতা প্রস্তুত হয় নাই, এবং নতনের প্রতি আস্থাও নাই। কিন্তু জনসমাজের রুচি ও অভাসের ক্রমশঃ পরিবর্তন হওয়া স্বাভাবিক, তাহা কেহই রোধ করিতে পারে না, তজ্জন্ম সময়ে সময়ে নূতন নূতন অভাবের উদ্ভব হয়। যে জাতি অলস, তাহারা সেই অভাব সকল সহ্য করিয়া থাকে, আব যাহারা শ্রমী ও যত্নশীল, তাহারা স্বল্পায় অভাব মোচন পুরূক রুচি চরিতার্থ করে। ইদানীং নিরলস ইউরোপীয় লোকদিগের সহিত ঘোর প্রতিদ্বন্দ্বিতা হওয়াতে, আমাদের আলস্য ত্যাগ করিতে হইয়াছে, এবং তৎসহিত নূতনত্বের প্রতি আমাদের অশ্রদ্ধাও কমাইতে হইতেছে। এই স্বযোগে যাহাতে আমাদের জাতীয় উন্নতির সোপানও নিশ্চিত হয়, তাহার চেষ্টা করা সকলেরই উচিত।

৯ম পরিচ্ছেদ :— রাগ-রাগিণী গাওয়ার সময় ও ঠাট প্রভৃতি নিরূপণ ।

রাগ-রাগিণী সকল দিন রাত্রে এক এক নির্দিষ্ট সময়ে গান করার বিধি যে নিত্য কাল্পনিক, তাহা বিবেচক ব্যক্তি মাঝেই স্বীকার করেন। স্বরের বিভিন্ন বিচ্ছাসের মধ্যে এমন কিছুই নাই, যে কোন নির্দিষ্ট স্বর দ্বিবারাত্রি কোন নির্দিষ্ট সময়ে না গাইলে আশাশুভ ফলোৎপাদন হয় না। স্বরের দ্বারা মনের ভাব ব্যক্ত করা, এবং শ্রোতার মনে সেই ভাবে উদ্বেগ করাই সংগীতের মূল উদ্দেশ্য, সেই সকল ভাব বিশুদ্ধ রূপে ব্যক্ত করার সহিত সময়ের কোন সম্বন্ধ থাকিতে পারে না। প্রাতঃকালে গাইয়া যে ভাব ব্যক্ত কবা হইল, বাত্রে গাইলে কি সেই ভাব ব্যক্ত হইবে না? অবশ্যই হইবে। তবে গায়ক ও শ্রোতার মনের অবস্থার উপর সংগীতের ফল নির্ভর করে, সন্দেহ নাই। কিন্তু কোন এক নির্দিষ্ট সময়ে সকল লোকেরই মানসিক অবস্থা সমান নহে। একই সময়ে প্রত্যেক ব্যক্তির মনেব অবস্থা যদি এক রূপ হইত, তাহা হইলে মনের ভিন্ন ভিন্ন ভাব প্রকাশ করণার্থ নির্দিষ্ট সময়ের প্রয়োজন হইত। তবে সমাজস্থ হইয়া থাকিতে হইলে, সকল কার্যেরই এক একটা সময় স্থির করিয়া লইতে হয়। যেমন শাদা কথায়, স্নানাহারের সময় সংগীত ভাল লাগে না, এই প্রকার যাহা কিছু প্রভেদ। কিন্তু আবার অভ্যাসে আর এক স্বভাব হইয়া উঠে, যেমন ইংরাজেরা রাত্রে ব্যাণ্ড বাজ শুনিতে শুনিতে থানা যায়। স্নানের সময় তৈল মর্দন করিতে করিতে অনেক স্বাধীন অবস্থাপন্ন ধনী ব্যক্তির গান শোনা অভ্যাস থাকে। কিন্তু সকল লোকেরই ঐ প্রকার অভ্যাস থাকা সম্ভব হয় না। দিন রাত্রে মধ্যে দুইটা বস্তুর প্রভেদ অধিক কার্যকর, — আলোক ও উত্তাপ। পরন্তু উন্নত সমাজস্থ হৃদয়বিশিষ্ট সভ্য লোকে আলোক ও উত্তাপের ব্যতি ক্রমের সহিত মনের অবস্থার ব্যতিক্রম হইতে দেন না; সুতরাং নির্দিষ্ট স্বর-বিচ্ছাসের জন্য সময় নির্দিষ্ট রাখারও তাহার প্রয়োজন হয় না।

খ্যাতনামা সার্ব্ উইলিয়ম্ জোন্স্ সন্দেহ করিয়াও স্থির করিতে পারেন নাই যে, প্রাচীন হিন্দু সংগীতবত্তারা ইহা জানিতেন কি না যে, ধ্বনি পরিচালক বায়ু উষ্ণ হইয়া তরল হইলে, ধ্বনির গতি দ্রুত হয়, এবং শীতল হইয়া গাঢ় হইলে, ধ্বনির গতি মন্দ

অর্থ্যাৎ স্তম্ভ হয় । প্রাচীন আৰ্য্য গায়কগণ ইহা জানিলেই বা কি হইত ? উহাতে সুরের তৃপ্তি প্রদায়িনী শক্তির যে কোন ব্যতিক্রম হয় না, তাহা ধ্বনি বিজ্ঞানে স্পষ্ট প্রকাশ আছে । কথায় বলি, শীতের সময় রি-এর পব ম অপেক্ষা কি রি এর পর গ অধিক মিষ্ট, এবং গ্রীষ্মের সময় গ-এর পর ম অপেক্ষা কি গ-এর পর রি অধিক মিষ্ট শুনায় ? কিম্বা আলোকের সময় ম-এর পর প অপেক্ষা কি ম-এর পর ধ অধিক মিষ্ট, এবং অন্ধকারের সময় প-এর পব ধ অপেক্ষা কি প-এর পব ম অধিক মিষ্ট শুনায় ? একপা বিশ্বাস যে হাস্তকব, তাহা বিবেচক ব্যক্তি মাত্রেঃ বুঝিতে পারেন ।

পৌত্তলিক সংস্কারাবিষ্ট গায়কগণ বাগের সময় নিদ্দেশের এক চমৎকার পৌরাণিক ব্যাখ্যা করিয়া থাকেন । তাঁহারা বলেন যে, রাগ-রাগিণীগণ এক এক দেবতা, তাঁহাদিগকে যখন তখন আহ্বান করিলে, তাঁহারা শ্রুতিতে পাবেন না, তাঁহাদের সাবকাশাস্থসারে আহ্বান করিলে, তাঁহারা অবতীর্ণ হইয়া গায়ক ও বাদককে প্রস্তুত বস্ত্র-শক্তি প্রদান করেন ; এই জন্যই অসময়ে কোন রাগ গাইলে তাহা সুরস হয় না । বিশ্বাস করিতে পারিলে রাগাদিব সময় নিরূপণের উল্লিখিত ব্যাখ্যা ভিন্ন উপযুক্ততর ব্যাখ্যা নাই ।

পৃথিবীস্থ যাবতীয় আধুনিক সভ্য সমাজে, কি স্বাধীন, কি পবাধীন, উভয় অবস্থাপন্ন লোকদিগের মধ্যে সঙ্ঘার পব সংগীতালোচনার নিয়ম প্রচলিত হইয়াছে । অধুনা যে সকল চাক্রে লোক হিন্দু সংগীতালোচনা করেন, কুসংস্কার দোষে কিম্বা প্রাচীন প্রথার অনুরোধে তাঁহাদের প্রাতঃকালীয় রাগাদির চর্চা প্রায়ই ঘটিয়া উঠে না, ইহা নিতান্ত অন্তায়, ও দুঃখের বিষয় । রাগের সহিত সময়ের যে কোন সম্বন্ধ নাই, যে সকল প্রাচীন সংগীত-গ্রন্থকার বাগাদির সময় নিরূপণ করিয়াছেন, তাঁহাদের মধ্যে মতের ঘোরতর অনৈক্যই উহাব প্রমাণ । ‘সংগীত পাবিজাতে’ ভূপালী প্রাতে, ও ভৈরবী সর্বদা গাইতে বিধি আছে, ভাবতের দক্ষিণ প্রদেশে ইমন প্রাতে এবং ভৈরবী রাত্রে গাওয়ার প্রথা শুনা যায়, কোন মতে ললিত, রামকলী, তোড়ি সায়ংকালে গাওয়ার বিধি আছে* । ইহা আমাদের ও হিন্দুস্থান

“ছায়া গোড়ী তথা চান্দা ললিতা চ তথা মতঃ ।

মল্লাবিকা তথা চান্দা গোড়ী ৩ তৌড়িকাঃ ॥

গোড়ী মালব-গোড়ক বামকিবী তথৈব চ ।

এতে রাগা বিশেষণ প্রাতঃকালে চ নির্দিষ্টাঃ ॥

সাধমেঘান্ত গানেন মহতীং শ্রিয়মাণং যং ।” সংগীতসানসংগ্রহ ।

প্রচলিত মতের সম্পূর্ণ বিপরীত । ফলতঃ প্রাচীন গ্রন্থকারগণ ইহাও বলিয়াছেন যে, শাস্ত্রে ভিন্ন ভিন্ন রাগ ভিন্ন ভিন্ন নির্দিষ্ট সময়ে গান করার বিধি থাকিলেও, যে দেশে যে ব্যবহার, তাহাই প্রসিদ্ধ* ; এবং রাজাজ্ঞায় ও যাত্রা নাট্যাভিনয় প্রভৃতিতে রাগাদি অসময়ে গীত হইলেও দোষ হয় না† । ইহাতে স্পষ্ট প্রতীয়মান হইতেছে যে, প্রাচীন গ্রন্থকারগণও রাগাদির সময় নিরূপণ তত বিশ্বাস করিতেন না ; তবে কি না প্রাচীন প্রথার বিপর্যয়তাচরণ করাও তাঁহাদের ইচ্ছা ছিল না । এক্ষণে প্রশ্ন হইতে পারে যে, এই প্রথার মূল কি ? অনেকেই সংস্কৃত নাটকে পড়িয়াছেন যে, প্রাচীন কালে রাজাদিগের প্রাণাদে প্রহরে প্রহরে বৈতালিকদিগের গান ও বাজ হইত ; এক্ষণে সেই রীতি কেবল দেবালয়াদিতে দৃষ্ট হয় । দিন দিন প্রতি প্রহরে গান বাজ করিতে হইলে, এতাদিক নতন নতন রাগ সংগ্রহ করা সহজ ব্যাপার নহে । এই জন্য পুরাকালের সংগীত ব্যবসায়ীরা কৌশল করিয়া এক এক সময়ের জন্য এক এক রাগ নির্দিষ্ট করিয়া লইয়াছিলেন ; ইহাতে অমিষ্ট রাগ, কিম্বা কোন রাগ অতিশয় পুরাতন ও ছরিত হইলেও, যথোচিত সময়ে গীত হইলে কেহ আপত্তি করিতে পারিত না ; শুনিতেনই হইত । এই রূপ করিয়া রাগ-রাগিণীর সময় নিরূপিত হইয়া গিয়াছে । বাস্তবিক এই প্রকার সময়ের অনুরোধই, অতীত প্রাচীন কালীয়, ও অনেক অমিষ্ট রাগ এ কাল পর্যন্ত প্রচলিত রহিয়াছে । এক এক রাগ চিরকালই এক নির্দিষ্ট সময়ে গাওয়া ও শুনা অভ্যাস হওয়াতে, অল্প সময়ে সেই রাগ গীত হইলে তত স্বরস শোধ হয় না । অভ্যাস অতি প্রবল ব্যাপার ; অভ্যাসে নতন স্বভাবের উৎপত্তি হয় । অনেকে বলেন যে, ভৈরবের সহিত প্রাতঃকালের কোন সম্বন্ধ যদি নাই, তবে তাহা বৈকালে কি রাগে গাইলেও প্রাতঃকাল মনে হয় কেন ? ইহার কারণ স্মৃতি-উদ্দীপনা (অ্যাসোসিয়েশন) । কোন দুইটা দ্রব্য বা কার্য্য সর্বদাই একত্রে দেখা কি শুনা অভ্যাস হইলে, তাহার একটিকে দেখিলে কি শুনিলে অপরটা স্মৃতিপথে উদ্ভূত হয়, ইহা নৈসর্গিক নিয়ম । কথায় বসে —“ঢাকে কাটি পড়িলে চড়কের পিঠ সড় সড় করে”, ইহারও কারণ স্মৃতি-উদ্দীপনা । আমরা ক্রন্দন ধ্বনির সহিত সর্বদাই মুখ য়ান ও চক্ষে জল দেখি, সেই জন্য কোথাও রোদন শুনিলে, শ্রান মুখ ও সমস্ত নয়ন মনে উদ্ভূত হয় । স্বভাবের এই নিয়ম নিশ্চয় অল্প সময়ে ভৈরব শুনিলেও মনে প্রাতঃকালের ভাব

* ‘বিশ্বকোষ’-এ প্রাচীন কালঃ সমাবৃত্তিঃ ।

যদিও দেশে যথা পিষ্টে গীত বিজ্ঞপ্তাঃ ৭৭” সঙ্গীত নির্ণয় ।

† “বঙ্গভূমি নৃপাঞ্জয় কালদোষা ন বিদ্যতে ।” নারায়ণ সংহিতা ।

উদয় হয় ; পূর্ববী শুনিলে সন্ধার ভাব উদয় হয়, ইত্যাদি । এতদ্ব্যতীত আর কোনই কারণ নাই । অধুনাতন হিন্দুস্থানে পচসিত কোন্ কোন্ বাগাদির নিকশিত সময় কি কি, তাহার। কোন্ জাতীয়, এবং কোন্ ঠাটে গেয়, তাহা নিম্নে বর্ণাঙ্ককমে প্রদর্শিত হইতেছে ।

প্রচলিত রাগাদির সময়, ঠাট ও জাতি ।

বাগ ।	সময় ।	ঠাট ।	জাতি ।	শক্তি
আড়ান।	... রাত্রি ২য় পহর ।	কোমল গ ও নি	...	সম্পূর্ণ
আভীবি	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল গ ও নি	...	ঐ
আসাবরী	... দিশ ২য় প্রহর	কোমল বি গ, ধ ও নি	.	ঐ
আলাহিয়া	... দিশ ২য় প্রহর	স্বাভাবিক	...	ঐ
ইমন (সদাপ্রকাব)	§ বাত্রি ১ম পহর	কড়ি ম	..	ঐ
ইমন-কল্যাণ	.. বাত্রি ১ম পহর	দুই ম	...	ঐ
কল্যাণ	বাত্রি ১ম পহর	কড়ি ম	...	ঐ
কানড়া (সদাপ্রকাব)	বাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	...	ঐ
কামোদ	... রাত্রি ১ম প্রহর	কোমল নি	...	ঐ
কালান্ডা	.. দিবা ১ম প্রহর	কোমল বি ও ধ	...	ঐ
কেদাবা	বাত্রি ১ম পহর	দুই ম	.	ঐ
কোকব	.. দিবা ২য় পহর	স্বাভাবিক	..	ঐ
পটু	... দিবা ১ম প্রহর	কোমল বি ও ধ, গ ও নি		ঐ

এই ঠাটেব সহিত মৎ প্রণাত প্রথম মুদ্রিত 'সেতার শিক্ষা' এ হু শিগিত বাগাদির ঠাট কান কান স্থানে মনেকা হইবে, কাবণ ই পুস্তক লিখা কালীন আমাব অতঃস্থানের ত্রুটি হিা ।

+ তিন তিন দণ্টায় এক এক পহর । প্রথম প্রহর উধা হইতেই আবস্ত ।

‡ দুই ম-এব অর্থ কড়ি ও স্বাভাবিক ম, দুই নি-এব অর্থ কোমল ও স্বাভাবিক নি, দুই গ এব অর্থ ও ব ।

§ অর্থাৎ ইমনেব সহিত যে যে বাগ মিশ্রিত হয়, যেমন ইমন-ভূপালী ।

রাগ।	সময়।	ঠাট।	জাতি।	বজ্জিত।
খাযাজ	... রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	ছুই নি	... সম্পূর্ণ	
গাঙ্কারী	... দিবা ২য় প্রহর	কোমল বি, গ, ধ ও নি	এ	
গায়	... রাত্রি ২য় প্রহর	ছুই নি	এ	
গুণকলী	... দিবা ২য় প্রহর	কোমল বি ও গ ও দুই ম	এ	
গুঙ্কারী	... দিবা ২য় প্রহর	কোমল বি, গ, ধ ও নি ..	এ	
গৌড়	... রাবি ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি ..	এ	
গায়-সারঙ্গ	... দিবা ২য় প্রহর	ছুই ম	... এ	
গৌরী	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ ও দুই ম	এ	
চৈতা গৌরী	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল বি ও ব	... এ	
ছাষানট	... রাত্রি ১ম প্রহর	স্বাভাবিক	... এ	
জয়জয়ন্তী	... রাত্রি ১ম প্রহর	কোমল নি ও দুই গ	... এ	
জয়ন্তী	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল বি ও ব, কডি ম	...	
জয়ম	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও কডি ম	... গাউব	
ভিলধ	... রাত্রি ২য় প্রহর	ছুই নি	... সম্পূর্ণ	
ঝাঁঝোটা	... রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল নি	... এ	
ভিলক-কামোদ	... রাবি ২য় প্রহর	ছুই নি	... এ	
তোড়ী (দবল প্রহর)	... দিবা ২য় প্রহর	কোমল বি, গ, ব ও নি	এ	
ত্রিগ	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল বি ও ধ, কডি ম	... এ	
দমবারী তোড়ী	... দিবা ২য় প্রহর	এ রি, গ, ধ ও নি, কডি ম	এ	
দববারী কানডা	... রাত্রি ১ম প্রহর	কোমল গ, ধ ও নি	... এ	
দেওগিরি	... দিবা ২য় প্রহর	স্বাভাবিক	... এ	
দেশাক	... রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ, দুই নি	... এ	

রাগ।	সময়।	ঠাঁট।	জাতি।	বলিত।
দেশ	... রাত্রি ২য় প্রহর	দুই নি ...	সম্পূর্ণ	
কোঁক	... দিবা ১ম প্রহর	স্বাভাবিক ...	খাউব	ম
নৈশী	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল নি ও ৫, কড়ি ম	সম্পূর্ণ	
নট (সকল প্রকার)	... রাত্রি ১ম প্রহর	স্বাভাবিক ...		
নটকিন্দ	... রাত্রি ১ম প্রহর	স্বাভাবিক ...	"	
নিসাসাগ	... রাত্রি ১ম প্রহর	দুই নি ...		
পঞ্চম	... দিবা ১য় প্রহর	কোমল নি ...	খাউব	৫
পটমঞ্জরী	... রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	সম্পূর্ণ	
পরম	... রাত্রি ১য় প্রহর	কোমল বি, কড়ি ম		
শাহাডী	... রাত্রি ২য় প্রহর	দুই নি ...		
পিলু	... রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল ৫ ও গ		
পূর্বী	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল নি ও দুই ম	"	
পুরিবা	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল নি ও কড়ি ম	খাউব	৫
পুরিমা-ধন	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল বি ও ৫, কড়ি ম	সম্পূর্ণ	
এসম	... রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল নি ও দুই ম	খাউব	৫
বাগম্বী	... রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	সম্পূর্ণ	
বাহালী	... দিবা ১ম প্রহর	কোমল নি ও ৫	"	
বাহার	... রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি		
বাহোব	... রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	দুই গ, দুই নি		
বিভাস	... দিবা ১ম প্রহর	স্বাভাবিক	খাউব	ম
বৃন্দাবনীরঙ্গ	... দিবা ২য় প্রহর	স্বাভাবিক	উডব	গ ও ৫
বলাবলী	... দিবা ২য় প্রহর	দুই ম	সম্পূর্ণ	

রাগ।	সময়।	ঠাট।	জাতি।	বজ্রিত।
বেহাগ	... বাত্রি ২য় ও ৩য় প্রহর	ছই ম ...	ওড়ব	বি ও ধ
বেহাগড়া	... বাত্রি ৩য় প্রহর	ছই নি ...	খাডব	রি
বৈরাটী	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল বি ও ধ, কডি ম	সম্পূর্ণ	
ভাটিষাবী	... দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ	,	
ভামপলানী	... দিবা ৩য় প্রহর	ছই গ, কোমল নি	"	
ভূপালী	... বাত্রি ১ম প্রহর	স্বাভাবিক ...	ওড়ব	ম ও নি
ভৈরব	... দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ, ছই নি	সম্পূর্ণ	
ভৈরবী	... দিবা ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল রি, গ, ধ ও নি	"	
মধুমাধসাবঙ্গ	... দিবা ২য় প্রহর	ছই নি ...	ওড়ব	গ ও ধ
শ্রদ্ধার (মনল প্রকার)	... বাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	ছই নি	সম্পূর্ণ	
মাধোষা	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল বি, কডি ম	খাডব	"
মাক	... বাত্রি ১ম প্রহর	স্বাভাবিক	সম্পূর্ণ	
মালকৌশ	... বাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ, ধ ও নি	ওড়ব	বি ও প
মিথ-ম ১৪	... বাত্রি ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	সম্পূর্ণ	
মালশ্রী	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কাড ম	ওড়ব	বি ও ধ
মালি-গৌরা	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল বি, কডি ম	সম্পূর্ণ	
মূলতানী	... দিবা ৩য় ও ৪র্থ প্রহর	কোমল রি গ ও ধ, ছই ম	"	
মেঘ	... বাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	স্বাভাবিক	খাডব	১
যোগিয়া	... দিবা ১ম প্রহর	কোমল বি ও ধ	সম্পূর্ণ	
বাজবিজয়	... দিবা ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	"	
বামকেলী	... দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ, ছই নি	"	
ললিত	... বাত্রি ৪র্থ প্রহর	কোমল বি	খাডব	প

রাগাদির সময়, ঠাট ও জাতি

৮৩

রাগ	সময়।	ঠাট।	জাতি।	বজ্জিত।
ললিতাগৌরী	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, ছই ম	... সম্পূর্ণ	
বৃষ	... রাত্রি ২য় প্রহর	স্বাভাবিক	
শঙ্করা	... রাত্রি ২য় প্রহর	ছই ম	...	
শঙ্করাভরণ	... রাত্রি ২য় প্রহর	ছই ম	...	
শ্রুৎবেলাবলী	... রাত্রি ১ম প্রহর	ছই নি	...	
গ্রাম	... রাত্রি ১ম প্রহর	ছই ম	...	
শ-রাগ	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ, কডি ম	...	
শীটক	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল বি ও ধ	...	
শর্করা	... দিবা ২য় প্রহর	ছই নি	...	
মাতঙ্গিরি	... দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ধ	... খাডব	বি
নাবক্ষ (সকল প্রকাব)	... দিবা ১য় প্রহর	ছই নি	... সম্পূর্ণ	
মাহানী	... বাত্রি ২য় প্রহর	কোমল নি ও গ	...	
নিম্বু	... রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল নি ও গ	...	
শবট	... রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	ছই নি	...	
শিন্দুড়া	... রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	...	
শবমল্লাব	... বাত্রি ২য় প্রহর	ছই নি	... খাডল	গ
সোহিনী	... রাত্রি ৩য় ও ৪র্থ প্রহর	কোমল রি	... খাডব	প
হাখীর	... বাত্রি ১ম প্রহর	ছই ম	... সম্পূর্ণ	
হিন্দোল	... রাত্রি ২য় ও ৩য় প্রহর	কডি ম	... উডব	বি ও প

আধুনিক ঔড়ব খাডব রাগের বজ্জিত স্বর সম্বন্ধে ওস্তাদদিগের মধ্যে এই এক নিয়ম প্রায় দেখা যায় যে, যে রাগের যে স্বর বজ্জিত, তাঁহারা অবরোহণে সেই স্বর সংক্ষেপে বলকার স্বরূপে প্রয়োগ করিয়া থাকেন।

যেখ, সুরট, দেশ, গৌড় প্রভৃতি মল্লার জাতীয় কয়েকটা রাগ বর্ষা ঋতুর যে কোন সময়ে গাওয়া যায়। বসন্ত, হিন্দোল ও বাহার বসন্ত কালের সকল সময়ে গীত হইতে পারে। কাকী হিন্দুস্থানীয়দিগের দোলোৎসবের রাগিণী; উহা ত্রিপর্যায় হইতে দোলোৎসব সাক্ষ হওয়া পর্যন্ত সকল সময়েই গীত হইয়া থাকে। ইমন পারস্ত রাগ; আমীর খশ ইহা ভারতবর্ষে প্রচারিত করেন। ইমনের সহিত অনেক রাগ মিশ্রিত হইয়াছে, যেমন ইমন-পুরিয়া, ইমন-ভূপালী, ইমন-বেলাবলী, ইমন-বেহাগ, ইমন-কল্যাণ, ইমন-ঝিঝোটা বা ইমনী, ইত্যাদি। তুরঙ্গ দেশ হইতেও রাগ সংগৃহীত হইয়াছিল; যেমন তুরঙ্গ তোড়ি, তুরঙ্গ গোড়, এই প্রকার নাম সংস্কৃত গ্রন্থে দৃষ্ট হইয়া থাকে, কিন্তু তাহা এক্ষণে প্রচলিত নাই। বাহার, আলাহিয়া, সফর্দা, সাজগিরি, সাহানা, আডানা, সোহিনী, স্তহা, স্তহবাই, জিলফ, মাল, এই কয়েকটা রাগ মুসলমানদিগের সময়ে সংগৃহীত হইয়াছিল। পিলু, বাবোয়া, লুম, ঝিঝোটা, মাল। এই কয়েকটা অল্প দিন হইল সংগৃহীত হইয়াছে, কোন সংস্কৃত গ্রন্থেই ইহাদের উল্লেখ দৃষ্ট হয় না; এবং ইহাদের প্রকৃতি অতি ক্ষুদ্র, অর্থাৎ ইহাদের অঙ্গ প্রত্যঙ্গ সকল এখনও সম্পূর্ণ রূপে বর্জিত ও প্রক্ষুণ্ণিত হয় নাই। এবং ইহাদের গান করিয়া সময়ও নির্দিষ্ট হয় নাই। পিলু অধুনা হিন্দুস্থানে সাধারণ লোকদিগের মধ্যে বুলন বাত্ম্য সময় গীত হইয়া থাকে।

গ্রহ-স্বর ও ত্রাস-স্বর

অনেকের এ রূপ ভ্রান্ত সংস্কার যে, প্রত্যেক রাগ স্বরগ্রামের কোন এক নির্দিষ্ট স্বর হইতে উৎপাদিত হয়, এবং কোন নির্দিষ্ট স্বরেই সমাপ্ত হয়। এই সংস্কারে বুল এই যে, সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থসমূহে “গ্রহ-স্বর” ও “ত্রাস-স্বর” নামক দুই প্রকার স্বরের উল্লেখান্তর, তাহাদের এইরূপ অর্থ করা চইয়াছে,—যে স্বর হইতে রাগ উৎপাদিত হয়, তাহার নাম গ্রহ-স্বর, এবং যে স্বরে রাগ সমাপ্ত হয়, তাহার নাম ত্রাস-স্বর। কিন্তু বিশেষ অনুধাবন করিলে দেখিতে পাওয়া যায় যে, রাগের উৎপাদন ও শেষ, এটা মনগড়া কথা; কারণ প্রাচীন কালের গীত হইতেই রাগ-রাগিণী বাহির হইয়াছে; রাগ-রাগিণী কখন পৃথকৃ সৃষ্ট নহে যে, রচয়িতা কর্তৃক তাহাদের উৎপাদন ও সমাপ্তি নির্দিষ্ট রাখা হইয়াছে; তাহা হয় নাই। গীতেবই উৎপাদন ও সমাপ্তি স্বরগ্রামের কোন স্বর নির্বিশেষে নির্দিষ্ট থাকা প্রয়োজনসিদ্ধ বটে। এই হেতু সংস্কৃত গ্রন্থকারগণের মধ্যেও এই বিষয়ে যথেষ্ট মতভেদ দৃষ্ট হয়। কেহ

রাগ-রাগিণী সপ্তকে গ্রহ-স্বর ও ত্রাস-স্বর উল্লেখ করেন ; কেহ গীত সপ্তকে গ্রহ-স্বর বর্ণনা করেন,—অর্থাৎ যে সুর হইতে গীত আরম্ভ হয়, তাহাই গ্রহ-স্বর ; এবং যে সুরে গীত শেষ হয়, তাহাই ত্রাস-স্বর (১২শ পরিচ্ছেদে ঐ বিষয়ের প্রমাণ দ্রষ্টব্য) । আমার মতে ঐ শেষোক্ত বিষয়ই যুক্তি ও ব্যবস্থা সঙ্গত বলিয়া বোধ হয় ; তাহার দৃষ্টান্ত,—“ভব ভঞ্জে মন কৃষ্ণ” নামক চৌতালে ইমন-কল্যাণের হিন্দী ধ্রুপদ সা হইতে আরম্ভ হয়, এবং রি-এ সমাপ্ত হয় ; “আনন্দী জগবন্দী” নামক ঐ তালে ঐ রাগের ধ্রুপদ প হইতে উত্থাপিত হইয়া সা-এ সমাপ্ত হয় ; “আল্লা মাডি আরজ জ্ঞানয়ে” নামক ইমন-কল্যাণের খেয়াল নি হইতে উত্থাপিত হইয়া সা-এ শেষ হয় ; “ব্রহ্মময়ী পরাংপরী” নামক দাওয়ান মহাশয় (রঘুনাথ রায়) কৃত ইমন-কল্যাণের খেয়ালটী রি হইতে আরম্ভ হইয়া সা-এ সমাপ্ত হয়, ইত্যাদি । ঐ সকল উত্থাপন ও সমাপ্তি স্থানান্তরিত হইলে ব্যাভিচার ঘটে ।

রাগ-রাগিণীদির গঠন ও অবয়ব দৃষ্টে স্পষ্ট প্রতীয়মান হয় যে, তাহাদের উত্থাপন ও সমাপ্তি কোন এক নির্দিষ্ট সুরে আবদ্ধ থাকিতে পারে না । যে ঠাটে উহার গীত হয়, তাহার প্রত্যেক সুর হইতেই রাগাদি উত্থাপিত হইতে পারে । যেমন ইমন-কল্যাণ রাগ সা হইতে উত্থাপিত হইতে পারে, রি হইতেও পারে, গ হইতেও পারে, কাড় ম হইতে, প হইতে, ধ হইতে, ও নি হইতেও আরম্ভ হইতে পারে । সকল বাগ রাগিণী সপ্তকেই ঐ নিয়ম । কেবল যে রাগে যে সুর বজ্জিত, অর্থাৎ ব্যবহার হয় না, সেই সুর হইতে সেই রাগ উত্থাপিত হইতে পারে না । কেহ ঐ কথার ঐকক্ষে এই মাত্র তর্ক করিতে পারেন যে, ইমন-কল্যাণ কেবল সা হইতে কিংবা রি হইতে, কিংবা নি হইতে, এইরূপ কোন একটা নির্দিষ্ট সুর হইতে আরম্ভ হয়, অন্তান্ত সব হইতে উত্থাপিত হইলে, উহার প্রকৃত মূর্তির ব্যতিক্রম ঘটে । কিন্তু বাস্তবিক কার্যে সে রূপ হইতেছে না, কারণ যাহারা ইমন-কল্যাণ রাগকে প্রকৃষ্টরূপে চিনিয়াছেন, তাহারা উহাকে সকল সুর হইতেই উত্থাপিত করিয়া উহার মূর্তি অবিকৃত রাখিতেছেন । ইহার পরিষ্কার প্রমাণ গানে, ধ্রুপদ হউক, বা খেয়াল হউক, একই বাগের ভিন্ন ভিন্ন রসান সঙ্গদাই বিভিন্ন সুর হইতে উত্থাপিত হইতেছে, অথচ তাহাতে বাগও ঠিক থাকিতেছে । উল্লিখিত প্রসিদ্ধ কয়েকটা গান তাহার দৃষ্টান্ত । পূর্বে যেমন বলিলাম যে পূর্বাকালের গায়কগণ গান হইতে রাগ বাহির করিয়া, তাহাব আলাপ * সৃষ্টি করিয়াছেন, সেই আলাপে সকল রাগই সা হইতে উত্থাপন করা

* ১০শ পরিচ্ছেদে আলাপের বৃত্তান্ত দ্রষ্টব্য ।

ও সা-এ শেষ করার প্রথা হইয়া গিয়াছে । কেবল এই স্থানে এই একটি মাত্র নিয়ম অধুনা নির্দিষ্ট আছে ।

বাদী, সঙ্গীতাদী ইত্যাদি ।

অনেকের আরও এক সংস্কার এই যে, রাগের মধ্যে বাদী, সঙ্গীতাদী, অঙ্গবাদী ও বিবাদী নামক চারি প্রকার স্বর ব্যবহার হয়, যদ্বারা রাগের মূর্তি প্রকাশিত হয় । এই সংস্কারেও অনেক ভ্রম লক্ষিত হয় ; এবং ইহারও মূল সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থ । রাগের মধ্যে যে স্বর অধিক বার ব্যবহার হয়, সেই স্বরকে বাদী বলা হইয়া থাকে ; তদপেক্ষা কম সংখ্যক স্বরকে সঙ্গীতাদী ; তদপেক্ষা ন্যূন সংখ্যককে অঙ্গবাদী ; এবং নিতান্ত অল্প সংখ্যক, কিম্বা অব্যবহার্য্য, বা রাগশ্রুতকর স্বরকে বিবাদী বলা হইয়া থাকে । “সঙ্গীতসার”, “ছয় রাগ”, প্রভৃতি বাঙ্গালা সঙ্গীত গ্রন্থে বাদী বিবাদী প্রভৃতির ঐ প্রকার ব্যাখ্যা দৃষ্ট হয় * । কিন্তু সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থাদিতে বাদী সঙ্গীতাদী প্রভৃতির ব্যাখ্যা উহা হইতে অনেক প্রভেদ, তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য । কিন্তু যে কোন ব্যাখ্যাই হউক, কোন ব্যাখ্যারই অঙ্গরূপ বাদী সঙ্গীতাদী স্বর তাবৎ রাগের মধ্যে খুঁজিয়া পাওয়া যায় না । সোমেশ্বর নামক সংস্কৃত গ্রন্থকার বলেন যে, রাগের মধ্যে যে স্বর অধিক ব্যবহার হয়, তাহাকে অংশ অর্থাৎ বাদী স্বর বলে । ইহাতে আপাততঃ এই বোধ হয় যে, মালকোশ ও কেদারা রাগিণীতে যেমন ম, ঝিঝোটিতে গ, কালাংড়ায় প, বিভাষে ধ, এই প্রকার স্বরগুলিই বাদী । কিন্তু কার্য্যতঃ অনেক সময়ে ঐ নিয়মের ব্যতিক্রম ঘটে । মনে কর, যে ব্যক্তি কেদারা ভাল করিয়া চিনিয়াছেন, তিনি ম অল্প ব্যবহার করিয়াও উহার মূর্তি সুপ্রকাশ করিতে পারেন । সকল রাগেই ঐরূপ হইতে পারে । কোন স্বর অধিক ও অল্প ব্যবহার করা, সে গায়কের ইচ্ছাধীন । ফলতঃ সে যাহা হউক, কেদারায় যে প্রকার ম, ঝিঝোটিতে গ, এই প্রকার অবস্থাপন্ন স্বর কয়টি রাগে পাওয়া যায় ? প্রচলিত রাগের মধ্যে যে কয়টিতে পাওয়া যায়, তাহাই উপরে বলা হইয়াছে ; ঐরূপ রাগ আর অধিক পাওয়া দুসর ।

অনেকে মনে করেন যে, সকল প্রকার মল্লারে, বাহারে, ভৈরবে, ভীমপলাশীতে, মেঘে ও ললিতে ম বাদী ; বেহাগ, পুরিয়া, হিন্দোল, জয়ন্ত ও গৌর সারঙ্গ,

* বাবু সারদাপ্রসাদ ঘোষ মহাশয়ও ঐ মতের অনুবর্তী ; তিনি ইং ১৮৭৯ সালের জুলাই মাসের ইংরাজী পত্রিকা “কলিকাতা রিভিউ”ত তাহার কৃত হিন্দু সঙ্গীত বিষয়ক প্রবন্ধে, বাদীর তাৎপর্য্য সম্বন্ধে ঐ প্রকার মত প্রকাশ করিয়াছেন ।

ইহাদের মধ্যে গ বাদী ; ইমন, ইমন-কল্যাণ, কল্যাণ, কামোদ, বোগিয়া, ত্রী, রামকলী, মূলতানী সকল প্রকার তোড়ি, সাহানা, ও আড়ানা, ইহাদের মধ্যে প বাদী ; হাথীরে ও আলাহিয়াতে ধ বাদী, এবং ছায়ানটে, বৃন্দাবনী সারঙ্গে, ও কানডায় বি বাদী । 'কিন্তু ইহার কিছুই নিশ্চয়তা নাই ; কারণ অন্যান্য সঙ্গীতজ্ঞ লোকে অন্য প্রকারও বলিতে পারেন । আমি বলিব ইমন-কল্যাণে প বাদী ; আর এক জনে বলিবে, গ নহে কেন ? উহাতে প যেমন প্রয়োজনীয়, গও তদ্রূপ ; নিও তদ্রূপ, কড়ি-ম পর্য্যন্ত তাদৃশ প্রয়োজনীয় । সুনিপুণ রাগজ্ঞ লোকে ঐ কএকটা সুরই ইমন-কল্যাণে অধিক বার ব্যবহার করিয়া গাইতে পারেন অথচ রাগভ্রষ্ট হইবে না । অদূরদর্শী, কাঁচা লোকের সে ক্ষমতা কখনই হইবে না । অতএব বাদী সন্ধানের ঐ নিয়ম বিজ্ঞানেব নিয়মানুরূপ পাকা নহে । উহা যে মনগড়া নিয়ম, তাহা স্বতঃই প্রতীতমান হয় । ঐ প্রকার বাদী বিবাদী সঙ্কায় সূত্র সকল সংগীত ব্যাকরণের বিষয়ভূত বটে । ব্যাকরণ যেমন ভাষা শিক্ষার সাহায্যকারী, সংগীত ব্যাকরণও তেমনি সংগীত শিক্ষার সাহায্যকারী হওয়া উচিত । কিন্তু প্রাচীন কালের কথা বলা যায় না ; আধুনিক কালে উক্ত বাদী সন্ধান ধবিয়া কেহ কখন রাগ শিক্ষা করে নাই ইহা নিশ্চয় । বরং শিক্ষা কালে বাদী সন্ধানের উল্লেখ করিলে রাগ শিক্ষার সাহায্য হওয়া দূরে থাক, যথেষ্ট ব্যাঘাত হয়, কেননা রাগের মধ্যে বাদী সন্ধানী সুরের নিশ্চয় হয় না । সংস্কৃত গ্রন্থেও বাদী সন্ধানী সঙ্কে নানা মত ।

বিবাদী সুর সঙ্কে অনেকের সংস্কার এই যে, যে রাগে যে সুর বর্জিত, তাহা সেই রাগের বিবাদী সুর ;—যেমন বৃন্দাবনী সারঙ্গে গ, বেহাগে রি, মালকৌশ ও হিন্দোলে রি ও প, ইত্যাদি । কিন্তু বাদী বিবাদী প্রভৃতি চারি প্রকার সুরই যখন প্রত্যেক রাগে প্রয়োজনীয় বলিয়া সংস্কৃত গ্রন্থে বর্ণনা আছে, তখন ঐ প্রকার বর্জিত সুরকে বিবাদী বলা সঙ্গত হয় কৈ ? সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ বিবাদীর তাৎপর্য্য ভিন্ন রূপ লিখিয়াছেন ; তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য । সন্ধানী অনুবাদী সঙ্কে এ স্থানে আর অধিক কথা উত্থাপন করিব না । ১২শ পরিচ্ছেদে উহাদের সঙ্কে বিস্তারিত রূপে বিচার হইবে ।

কেহ কেহ রাগের বাদী সুর প্রমাণার্থে গানের, কিম্বা সেতারাদিতে আলাপ বাদনের সঙ্কে সঙ্কে, সুর দেওয়ার যন্ত্রে, বিভিন্ন সুর বাজাইয়া দেখিতে বলেন যে, যে সুর বাজাইতে থাকিলে, তাহা রাগের সহিত মিশে ও অধিক মিষ্ট শুনায়, তাহাই সেই রাগের বাদী । কিন্তু ইহাতে এক ভ্রম প্রমাদ রহিয়াছে, তাহা অনেকে জ্ঞাত নহে ।

গায়কে যে তাম্বুরার সহিত গীত গান, এবং যন্ত্রী যে যন্ত্রে আলাপ বাদন করেন, তাহাতে সর্কদা সা, এবং কখন কখনও প মুর সচরাচর ধ্বনিত হইতে থাকে । অতএব গানের কিছা বাজের সঙ্গে সঙ্গে অন্তর সুর দিতে হইলে, সে সুর ঐ সা ও প-এর সহিত মিশে, তাহা ভিন্ন অন্তর সুর কখনই মিষ্ট লাগে না । সা'-এর সহিত গ ও প বাজাইলে স্বাভাব্য হয়, ম ও সা-এর সহিত উত্তম মিশে ; রি প-এর সহিত বাজিলে মিষ্ট হয়, সা-এর সহিত হয় না । এ অবস্থায় গ, ম ও প, এই কয়টা মাত্র সুর রাগপণের বাদী দাঁড়ায় । কিন্তু অনেকে এইরূপ করিয়া প্রায়ই আধুনিক কালে রাগাদির বাদী সুর বাহির করিতেছে ; সেইজন্য কেবল গ, ম ও প অধিকাংশ রাগের বাদী বলিয়া ধরা হয় ; এবং রি ও ধ অতি অল্প রাগের বাদী হয় । নি ও কড়ি কোমল সুর বর্জ্যের মধ্যে নহে, কেননা উহার সা-এর সহিত মিশে না বলিয়া, কোন রাগের সঙ্গেই উহাদিগকে বাজান হয় না, সুতরাং উহার বাদীও হইতে পারে না । কোন কোন লোকের এরূপ ভ্রান্তিও আছে যে, নি বেহাগের বাদী, এবং কোমল রি গৌরী ও ভৈরবীর বাদী । বাহাই হউক, উপযুক্ত ব্যবস্থা যখন সংস্কৃত গ্রন্থের লক্ষণানুযায়িক হয় না, তখন উহা গ্রাহযোগ্যও হইতে পারে না ।

পরন্তু এতদেশীয় নব্য সংগীতবিদগণ যদি এরূপ তর্ক করেন যে, বাদী বিবাদীর উল্লিখিত তাৎপর্য গ্রহণে রাগ-রাগিনীর শিক্ষার কতক সাহায্য হইলেও হইতে পারে । সংস্কৃত গ্রন্থের লক্ষণানুযায়িক গোলযোগ পূর্ণ ব্যাখ্যায় আমাদের প্রয়োজনই বা কি ? ভাবাবিৎ ব্যক্তি মাঝেই জানেন যে, এরূপ সর্কদাই ঘটতেছে যে, কোন শব্দের অর্থ প্রাচীন কালে একরূপ ছিল, এখন তাহা ভিন্ন অর্থে ব্যবহার হইতেছে । বাদী সখাদী সম্বন্ধেও এরূপ করিলে ক্ষতি কি ? ভাল কথা ; ইহাতে আমার আপত্তি নাই । অতএব এ অবস্থায় রাগাদির বাদী সখাদী নিরাকরণ করার এক সহপায় বলিতেছি । উপরে যে সকল রাগের বাদী সুর নিরাকৃত হইয়াছে, তন্মিত্ত রাগ সম্বন্ধে এই নিয়ম :—যে রাগ সম্পূর্ণ জাতীয়, ও স্বাভাবিক ঠাটে গেয়, কিছা গ ব্যতীত অন্যান্য সুর বাহাতে কোমল, তাহার বাদী সুর গ, কিছা প ; গ বাদী হইলে প সখাদী, এবং প বাদী হইলে গ সখাদী, ইহা সাধারণ নিয়ম ; অন্যান্য সুর ঐ রাগে অনুবাদী । সম্পূর্ণ জাতীয় রাগে বিবাদী সুর নাই । স্বাভাবিক ঠাটে গেয়, কিছা গ ও ম ব্যতীত অন্যান্য সুর বাহাতে বিরূত, এমন খাড়ব ও ঔড়ব জাতীয় রাগে প বর্জিত হইলে, তাহাতে গ কিছা ম বাদী, ধ কোমল না হইলে, সখাদী । যে রাগে যে সুর বর্জিত, সেই তাহার বিবাদী সুর ইহা পূর্বে বলিয়াছি । রি, কিছা ম, কিছা ধ, কিছা নি বর্জিত রাগে গ কিছা প বাদী : ম বাদী হইলে ধ সখাদী, এবং প বাদী হইলে রি সখাদী । গ বর্জিত

রাগে কড়ি ম ব্যবহার হইতে দেখা যায় না । কড়ি কোমল হ্রস্ব কখন বাদী সম্বাদী হইতে পারে না । যে রাগে গ কোমল, তাহাতে ম কিম্বা প বাদী ; ম বাদী হইলে স্বাভাবিক ধ সম্বাদী ; এবং প বাদী হইলে স্বাভাবিক রি সম্বাদী । ইহারা কোমল হইলে সে রাগ সম্বাদী হীন হইবে । ঐ নিয়ম এ প্রকার রাগের পক্ষে অতুপযোগী হইবে, বাহাতে গ ও প ভিন্ন অন্য কোন স্বাভাবিক হ্রস্ব অধিক বার ব্যবহার হয় ; সে স্থলে সেই অধিক বার ব্যবহৃত এরই সেই রাগের বাদী হইরে, ইহা সাধারণ বিধি ।

রাগ-রাগিণী খর-বিজ্ঞাসের উদাহরণ মাত্র, অতএব তাহার কখনই নীমা হইতে পারে না । বর্তমান সময়ে যে যে রাগ শুনিতে পাওয়া যায়, উপরে সেই গুলিরই সময়, ঠাট প্রভৃতি লিপিবদ্ধ হইল । ‘সদীতসার’ কর্তা গোস্বামী মহাশয়ও তাহাই করিয়াছেন । কিন্তু বাঙ্গালা ‘সংগীত রত্নাকর’ নামক গ্রন্থে প্রচলিত ও অপ্রচলিত, সকল প্রকার রাগেরই উল্লেখ করিতে, এবং তাহাদের সময় ও ঠাট পর্য্যন্ত নির্ণয় করিতে, গ্রন্থকার ক্রটি করেন নাই । সেই সকল ঠাট যে বিস্তৃত, তাহার প্রমাণ কি ? কিন্তু অপ্রচলিত রাগাদির সেই সকল ঠাট শুদ্ধ বা অশুদ্ধ হউক, তাহাদের গান সংগ্রহ করা যখন এক প্রকার অসম্ভব, তখন তাহাদের কেবল ঠাটমাত্র জানিয়া লোকের কি উপকার হইবে ? ঐ গ্রন্থে প্রচলিত রাগেরও যে রূপ ঠাট লিপিত হইয়াছে, তাহা প্রায়ই অশুদ্ধ, যেমন ভৈরবী ও তোড়িতে রি স্বাভাবিক ; ধোণিয়া ও মূলতানীতে রি ও ধ স্বাভাবিক ; বিভাষ ও হিন্দোলে ধ কোমল ; পুরবীতে গ ও জয়-জয়স্তোতে রি কোমল ; ইত্যাদি । এই প্রকার কত ভুল আর দেখাইব ! ঐ গ্রন্থে ঐতিহাসিক ভ্রমেরও কমি নাই ; তাহার এক উদাহরণ দিতেছি । গ্রন্থকার উপক্রমণিকার এক স্থানে লিখিয়াছেন, “নায়ক গোপাল গাড়া, পুরবী, গৌরী, বসন্ত, তোড়ি, গুণকেলী, ঘট, দেশ্কার প্রভৃতি কতকগুলি রাগিণী প্রস্তুত করেন ।” বসন্ত এক মতে আদি রাগ ; গৌরী, তোড়ী, গুণকেলী ইহারা আদি রাগিণী ; কোন্ সুগুণান্তর হইতে ইহারা চলিয়া আসিতেছে । ইহাদের প্রাচীনত্বের সহিত ভুলনা করিলে নায়ক গোপালকে যেন গতকল্যের লোক বলিয়া বোধ হয় * ; গ্রন্থকার এ বিষয় অপ্রাণে একবার মনে করেন নাই । এই প্রকার অনেক অযৌক্তিক বিবরণ ঐ গ্রন্থে সন্নিবেশিত হইয়াছে । এই সকল গ্রন্থকারদিগের সংগীত পুস্তক লিখিয়া

* নায়ক গোপাল জামীর খন্ডের সহস্রাব্দী ; ১০ম পরিচ্ছেদে রূপের বিবরণে ইহা উল্লিখ্য ।

প্রকাশ করার সাহস দেখিয়া বিস্মিত হইতে হয় । তর্কের স্থলে উহার বলিতে পারেন যে, হিন্দু সংগীতে এত প্রকার মত আছে, তাহাতে কি শুদ্ধ, কি অশুদ্ধ, ইহা কি কেহ নিশ্চয় করিয়া বলিতে পারে ? এক মতে যাহা অশুদ্ধ, অন্য মতে তাহা শুদ্ধ । ইহাই যদি আমার উক্ত সমালোচনার উত্তর হয়, তাহা হইলে সংগীত পুস্তকাদি লিখিবারও প্রয়োজন নাই, সংগীত শিক্ষা করিতে গুরুপদেশেরও প্রয়োজন নাই । স্বাভাবিক কণ্ঠ থাকিলে নিজে নিজেই এক প্রকার করিয়া গলা সাধিয়া, যাহা ইচ্ছা গাইয়া বলিলেই হয় যে, এহ এক প্রকার সংগীত মত প্রাচীন কালে ছিল । কিন্তু বাস্তবিক তাহা কখনই হুত্রে পারে না , এক্ষণে বর্তমান হিন্দুস্থানী সংগীত সম্বন্ধে সমৃদ্ধ স্বশিক্ষিত ওস্তাদ দিগের মতের পরস্পর যথেষ্ট ঐক্য রহিয়াছে । সেই মতের সংগীত গ্রন্থেরই আমাদের প্রয়োজন ।

উপরে প্রচলিত রাগ-রাগিণীর যে প্রকার বিবরণ লিপিবদ্ধ করিলাম, সংগীতাব্যাপক শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয়ের মতের সহিত তাহা অনেক স্থলে অনৈক্য হইবে, কেননা তাহার বিষ্ণুপুরের মত , আমি সম্পূর্ণ হিন্দুস্থানী মতানুসারেই লিখিতোছি । বঙ্গদেশের মধ্যে বনবিষ্ণুপুরে হিন্দুস্থানী সংগীতের যে রূপ চচ্চা হইয়াছিল, তদ্রূপ অতীত হয় নাই । কিন্তু “সাত নকলে আসল খাণ্ড” হইয়া এক্ষণে বিষ্ণুপুরের কান্দা ও মত হিন্দুস্থানীয় খাস কায়দা ও মত হইতে অনেক ভিন্ন হইয়া গিয়াছে ; এবং ভিন্ন হইয়া “বে দেশের যা,” তাহা অপেক্ষা হুতরাং অনেক নিকৃষ্ট হইয়া পাড়িয়াছে । অতএব বিষ্ণুপুরের পৃথক্ মত পরিপোষণ ও বলবান করণার্থ অধ্যাপক গোস্বামী মহাশয় তাহার কৃত সঙ্গীতসার গ্রন্থে প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের মতের সহিত উক্ত মত ঐক্য করিতে বিশেষ চেষ্টা পাইয়াছেন , কিন্তু প্রায়ই গোড়া মিলন দিতে হইয়াছে । আমাদের প্রাচীন সংগীতের সংস্কৃত গ্রন্থ সকল সংস্কৃত ব্যাকরণ শাস্ত্রের ত্রায় কল্পতরু, যিনি যাহা কামনা করেন, তাঁহাই প্রাপ্ত হন , সংগীতসারে রাগালাপের মধ্যে অনেক স্থানেই গ্রন্থকর্তা প্রাচীন সংগীত মতের মঞ্জুরী দর্শাইয়াছেন । কিন্তু যাহাদের সম্বন্ধে তিনি ঐ রূপ প্রমাণ দেখাইতে পারেন নাই, যেমন বিভাষ, ভূপালা, কুতুভা, মোহিনী, সাহানা ইত্যাদি, তাহাদের বিষয়ে তিনি যাহা লিখিয়াছেন, তাহা যদি লোকে অমাগ্ন ও আবশ্বাস করে, তখন তিনি কি বলিবেন ? প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থ সমূহের মধ্যে সোমেশ্বর কৃত ‘রাগবিবোধ’ নামক গ্রন্থ বোধ হয় অনেক আধুনিক ; তাহার মত আধুনিক সংগীত মতের সহিত অনেক বিষয়ে ঐক্য দৃষ্ট হয় । কিন্তু গোস্বামী মহাশয় সোমেশ্বরের মত ত্যজ্য করিয়া, যে সকল সংস্কৃত গ্রন্থের মত গ্রহণে তাহার অভিপ্রায় সিদ্ধ হয়, তাহাই অবলম্বন করিয়াছেন । হিন্দুস্থানী

ওতাদের। ললিতে প সুর ব্যবহার করেন না, সোমেশ্বর সেই রূপই বলিয়াছেন ; কিন্তু গোস্বামী মহাশয়ঃ সোমেশ্বরকে ঠেলিয়া ফেলিয়া ‘সঙ্গীত দর্পণ’-এর মত প্রামাণ্য করিয়াছেন, কেননা ইহার সহিত তাঁহার ব্যবহার্য্য বিষ্ণুপুরের মত ঐ ললিত সম্বন্ধে ঐক্য হয় । ললিতে প বাদ দিলে তাহা বসন্ত হইতে কিরূপে পৃথক্ হয়, ইহা যে তিনি সন্দেহ করিয়াছেন, ইহাষ্ট আশ্চর্য্যের বিষয় ! কেননা প-বর্জিত ললিতের এক মূর্তি, ও প-বর্জিত বসন্তের আর এক মূর্তি । “সিন্দুরিয়া” নামক একটা রাগ পাঞ্জাব দেশে অতিশয় প্রচল, যাহাকে আমরা ভুল ক্রমে “সিন্দুড়” বলি, উহা সিদ্ধ (সৈন্দবী) হইতে যে অনেক পৃথক, তাহা অহুসস্কান না করিয়া গোস্বামী মহাশয় সংগীতসারে সিদ্ধুর আলাপের নিম্নস্থ টীকায় বলিয়াছেন, যে, ‘বস্তুতঃ এই দুইটা রাগিণীতে পরস্পর অতি অল্প প্রভেদ দেখা যায় ।’ এই জন্য তিনি সিদ্ধুর আলাপ লিখিতে চেষ্টাও করেন নাই । তিনি সংগীতসারে বেহাগ, শঙ্করা, জয়ন্ত, সাজগিরি ও মূলতানা, এই কএকটা রাগে কড়ি-নি-এর ব্যবহার দেখাইয়াছেন ; ইহা যে তাঁহার ভ্রান্তি, তাহা ঐহ পরিচ্ছেদে বলিয়াছি । প্রাচীন সংগীতে কড়ি-নি-এর ব্যবহার হইতে পারিত, কারণ সে কালে শুদ্ধ নি হইতে সা-এর অন্তর পূর্ণান্তর ছিল, আধুনিক সংগীতে নি হইতে সা-এর ব্যবধান অর্দ্ধান্তর, অতএব ঐ নি আরও তীব্র হইতে পারে না ; আধুনিক কালের যে স্বাভাবিক নি, সেই প্রাচীন কালের তীব্র নি । প্রত্যুত গোস্বামী মহাশয় তাঁহার কৃত কণ্ঠকৌমুদীতে ঐ সকল রাগের গানে কোথাও তীব্র নি ব্যবহাৰ করেন নাই । সংগীতসাবে তিনি সাহানার আলাপে ধ স্বাভাবিক, এবং ইমন, হিন্দোল, হাঘীর, ইমন-পুরিয়া, প্রভৃতির স্বাভাবিক ঠাট দেখাইয়াছেন ; কিন্তু কণ্ঠকৌমুদীতে সাহানার ধ কোমল, এবং উক্ত ইমন, হিন্দোল প্রভৃতির কড়ি-ম বিশিষ্ট ঠাট দেখাইয়াছেন ; এই প্রকার ভিন্ন ভিন্ন স্থানে তাঁহার মতের সামঞ্জস্য নাই, এবং তিনি ঐ বিভিন্নতার কোন কারণও দেখান নাই । আমাদের মধ্যে এক গ্রন্থকারেরই বথন বিভিন্ন গ্রন্থে বিভিন্ন মত হইতেছে, তখন সেই প্রাচীন কালে বিভিন্ন গ্রন্থকারের মত যে বিভিন্ন হইবে, তাহার আশ্চর্য্য কি ? সঙ্গীতে ঐ প্রকার মত বিভিন্নতার কোন অর্থ নাই, অর্থাৎ উহা কোন নিয়মের অঙ্গগত নহে ; উহা স্বেচ্ছাচারিতা, অসাধনতা, ও অজ্ঞতার ফল ।

আধুনিক হিন্দুস্থানী সংগীত প্রাচীন হিন্দু সংগীত হইতে অনেক ভিন্ন, অতএব তাহার উপযুক্ত মত ব্যাকরণ প্রস্তুত করিতে হইলে, সকলই নূতন করিতে হইবে । আমি তৎ সম্বন্ধে যে সকল উপপত্তি স্থির করতঃ এই গ্রন্থে প্রকাশ করিতেছি, তাহা যদি ঐ সংগীতের স্বার্থ উপযোগী হয়, তবে তাহা প্রাচীন প্রমাণাভাবে সর্ব সাধারণের

নিকট নিশ্চয়ই সমাদৃত হইবে, আর যদি তাহা না হয়, তবে শত সহস্র সংস্কৃত শ্লোকের বচন প্রমাণ দিলেও তাহা কখনই গ্রাহ্য হইবে না। অতএব কথায় কথায় সংস্কৃত শ্লোকের বচন উদ্ধৃত কবায় একটা মণ্ড ভড়ং হয় মাত্র, তাহাতে আসল উপকার কিছুই হয় না।

১০ম পরিচ্ছেদ :—আলাপ ও গানের রীতি।

হিন্দু সংগীতে রাগিণীর আলাপ কবা সংগীত শিক্ষার চরম ফল। যিনি আলাপ করিতে শিখিয়াছেন, তিনি সংগীতে যথেষ্ট ব্যাপ্তি লাভ করিয়া গণ্য হইয়া থাকেন। সুতরাং আলাপ অতি কঠিন কাণ্ড বলিয়াই লোকের মত। বস্তুতঃ হিন্দু সংগীতের সমস্ত বিজ্ঞা আলাপের উপর নির্ভর। আলাপ না জানিলে বিশুদ্ধ রূপে গানে সুর যোজন করা, এবং তান কর্তব্য দ্বারা গানকে বিভূত ও অলঙ্কৃত করণের বিচারিতা সম্বন্ধন করা সম্ভবপর নহে। আলাপ ব্যতীত রাগের সম্পূর্ণ মূর্তি উপলব্ধি হয় না। কিন্তু লোকে আলাপ খত কঠিন মনে করে, তত কঠিন কার্য্য নহে, শিক্ষা প্রশালী অভাবে সকলই কঠিন। গুণাধেবা আলাপ সহজ করিয়া শিক্ষা দিতে পারেন না, এবং পারিলেও দিতে ইচ্ছা করেন না বলিয়াই, নব্য গায়ক আলাপ করিতে পারে না। এক রাগের কত প্রকার স্বর-বিন্যাস থাকে, তাহা না বলিয়া দিলে, শিক্ষার্থী কি প্রকারে জানিতে পারিবে? কিন্তু পৃথক্ রূপে শিক্ষা না পাইলেও, বাহার সমূহ সুর জ্ঞান থাকে, এবং বাহার এক এক রাগের বৈচিত্র্য গান জানা থাকে, এমন ব্যক্তি আলাপ পদ্ধতি ছুই একবার শুনিয়া লইয়া চেষ্টা করিলেই আলাপ করিতে পারেন। আলাপে তালের প্রয়োজন হয় না, সুতরাং স্বরলিপি দেখিয়া গান গাওয়া অপেক্ষা, আলাপ করা সহজ সাধ্য। ইহাতে নিশ্চয় হইতেছে যে, স্বরলাপ দেশময় প্রচারিত হইলে, আলাপ করার প্রাধান্য তত থাকিবে না, তখন স্বরলাপ দেখিয়া একবারে ভাল লয় সহকারে নূতন নূতন গান গাওয়ারই অধিক তারিফ হইয়া উঠিবে, সন্দেহ নাই। বস্তুতঃ স্বরলিপির ব্যবহাবে হিন্দু সংগীতের অবস্থা অনেক পরিবর্তিত হইয়া বাইবে। কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, অধুনা স্বরলিপির যে বীজ রোপিত হইতেছে, তৎপন্ন বৃক্ষে যে সকল সুন্দর ফলময় ফল ফলিবে, তাহা দেখিতে তত দিন জীবিত থাকা বাইবে না।

অনেকের বিশ্বাস এই যে, অগ্রে আলাপের সৃষ্টি, তৎপরে গান । এই সংস্কার নিতান্ত হুক্তি বিহীন ; কারণ ব্যাকরণ যেমন ভাষার পর হইয়াছে, আলাপও সেইরূপ গানের পর গান হইতেই বাহির হইয়াছে । আলাপ সাংগীতিক ব্যাকরণের এক অংশ । সংস্কৃতের ব্যাকরণ চারি ভাগে বিভক্ত, যথা—স্বাধ্যায়, রাগাধ্যায়, তাল্যাধ্যায় ও গীতা-ধ্যায় । আলাপ রাগাধ্যায়ের অন্তর্গত , বিভিন্ন প্রকার গান ও গতের* রীতি ও স্বর-রচনার কৌশল গীতাধ্যায়ের অন্তর্গত । এক্ষণে আলাপ কহাকে বলে, তাহা বলা যাউক । হিন্দু সংস্কৃতিতে যে সকল স্বরে গান হয়, তাহাব বিজ্ঞাস প্রাচীন কাল হইতে নিদ্রিষ্ট ভাবে চলিয়া আসিতেছে ; সেই নিদ্রিষ্ট স্বর-বিজ্ঞাস সমূহেব পারিভাষিক নাম ‘রাগ’ বা ‘রাগিনী’, রাগের সেই স্বর-বিজ্ঞাসেব পৃথক আলোচনাকে ‘আলাপ’ বলে । পুরাকালের সংস্কৃতিবিদগণ ভিন্ন ভিন্ন গানের স্বর-বিজ্ঞাস সমূহের পবম্পব সাদৃশ্যাত্মকমারে, তাহাদিগকে শ্রেণীকৃত করিয়া, তাহার এক এক শ্রেণীকে এক এক প্রকার বাগ নামে অভিহিত করিয়াছেন । যেমন,— স : ম :— | প : ম | গ : — | ম : নো | — : ধো | প :— | ম : য | রো :— | ম . গ | প . ম | গ : বো | — :— | স : কিষা | স : প | বো : ম | নো_১ , স | ধো_১ : নো_১ | স : ম | — : ম | গ : রোম : — | এই প্রকার স্বর-বিজ্ঞাসকে ভৈরব রাগ বলে , | ন_১ : ম | গ :— | গ : ম | প . ম | গ :— | — : — ব | ম : — | এই প্রকার স্বর-বিজ্ঞাসকে বেহাগ কহে, ইত্যাদি । ঐ রূপ বহু গুলি বিভিন্ন স্বর-বিজ্ঞাস একটা রাগে ব্যবহার হয়, সেই সমস্ত স্বর গানের কথা পরিত্যাগে ও অগ্ন এক প্রকার শব্দ যোগে উচ্চারণ করিলে আলাপ বলা হয় । যে সকল শব্দ যোগে আলাপ গাইতে হয়, তাহা এই :—নেতে, তেরে, নেরি, বেনা, নেরোম তোম্, নোম্, তানা, নানা, নেনে, নারে, আরেনা, ইত্যাদি ; এই সকল শব্দ যোগে স্বরোচ্চারণ করতঃ রাগের যথারীতি আশ্, মিড, কম্পন সহকারে আলাপ গায়ার প্রথা প্রচলিত ।

গানের যেমন অনেক চরণ অর্থাৎ কলি থাকে, আলাপেরও তদ্রূপ , অর্থাৎ গানের ভিন্ন ভিন্ন কলিতে যে রূপ বিভিন্ন স্বর বিজ্ঞাস ব্যবহৃত হয়, আলাপে তাহাই দেখাইতে হয় । ঐ কলি প্রধা^১তঃ চার প্রকার :—আগায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী ও

* বস্তুনিতে যে সকল স্বর-বিজ্ঞাস নানাবিধ ছন্দ অবলম্বন করিয়া বাদিত হয়, এবং বাহা গাওয়া যায় না, তাহাকে “গৎ” বলা যায় । ‘গতি’ শব্দের অগতঃ গৎ হইয়াছে , ইহা হিন্দুস্থানী লোকদিগের সংক্ষেপ উচ্চারণের অভ্যাস বশতঃ উৎপন্ন । সঙ্গীতসাধ ও যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকার গ্রন্থকর্তাগণের এই সংস্কার যে, গৎ পারস্ত ভাষা, ইহা নিতান্ত ভ্রম ।

আভোগ । সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের মতামুসারে * “গানের যে স্থানে রাগ উপবেশন করে, তাহাকে আস্থায়ী বলে ; গানের শেষ ভাগকে অর্থাৎ স্বধায় গীত সমাপ্ত হয়, তাহাকে আভোগ বলে ; ইহাদের মধ্যে যে কোন সুর উচ্চারিত হয়, তাহাকে অন্তরা বলে ; এই তিনের মিশ্রিত যে সুর, তাহার নাম সঞ্চারী ।” কিন্তু আধুনিক গায়কদিগের মধ্যে যে অর্থে উহার ব্যবহৃত হয় তাহাতে কিঞ্চিৎ বিশেষ আছে ।

গানের প্রথম ভাগের নাম আস্থায়ী, যাহাকে মহড়া, কিম্বা ধুয়া (ধ্রুব) বলে ; ইহা আরম্ভ হওয়ার কোন সুর নির্দিষ্ট নাই । কিন্তু আলাপে প্রথমেই রাগের উত্থান দেখাইতে হয়, তৎক্ষণ মধ্য সপ্তকে স্বরগ্রামেব প্রথম সুর যে সা, তাহা হইতেই আস্থায়ী আবস্ত করার রীতি প্রচলিত । প্রসিদ্ধ গায়কেরা রাগের অধিকাংশ রূপই আস্থায়ীতে প্রকাশ করিয়া থাকেন ; যাহা বাকি থাকে, তাহা অন্ত্যান্ত কলিতে পবিব্যক্ত হইয়া রাগেব মূর্তি সম্পূর্ণ হয় ।

গানেব দ্বিতীয় কলির নাম অন্তরা , ইহাতে সুরের একটি নিয়ম নির্দিষ্ট আছে এই যে, ইহা প্রায়ই মধ্য সপ্তকের মধ্য স্থান হইতে আরম্ভ হইয়া তাব সপ্তকের সা-এ আরোহণ করতঃ তথায় কিঞ্চিৎ বিশ্রাম লইয়া, তৎপরে রাগ দিশেবে কেহ আরো উপরে যাইয়া নামিয়া আইসে, কেহ বা ঐ সা- হইতেই নামিয়া আসিয়া আস্থায়ীর সুরের সহিত মিলিত হইয়া সমাপ্ত হয় ।

গানের তৃতীয় কলিব নাম সঞ্চারী ; ইহার নিয়ম এই, গানেব আস্থায়ী ভাগ যে মধ্য সপ্তকে সম্পাদিত হয়, তাহারই একাংশ হইতে অববোহণ কবিয়া গায়কের সাধামত খাদ সপ্তকের কতক দূব পর্যন্ত নামিয়া, আবার আরোহণ করতঃ সা-এ সমাপ্ত হয় । তৎপরে গানটা পুনর্বার অববোহণ গতি অবলম্বন করতঃ, তার সপ্তকের কতক স্থান পর্যন্ত বিচরণ পূর্বক পুনর্বার অববোহণ করিয়া, মধ্য সপ্তকের কোন স্থানে সমাপ্ত হয়,—এই প্রকাব অবস্থাপন্ন কলিকে আভোগ বলে ; ইহা গানেব শেষ কলি । ঐ সকল কলির দৃষ্টান্ত দ্বিতীয় ভাগে গান ও আলাপের স্বরলিপিতে দ্রষ্টব্য ।

কোন স্থানে উক্ত নিয়মের ব্যতিক্রম দৃষ্ট হইলেও ইহা নিশ্চয় যে, উক্ত চারি কলির সুর বিভিন্ন প্রকার হওয়াই উচিত । পরন্তু রচনা কৌশলভাবে আভোগের সুর প্রায়ই অন্তরার আয় দেখা যায় । এই চারি কলি গাওগান নিয়ম এই :—আস্থায়ী

* “ধ্রোপবেশ্যতে বাগঃ আস্থায়ীত্বাচ্যতে হি সঃ ।

আভোগস্থিত্যে ভাগে গীত পূর্ণত্বং নৃচক ॥

ধ্রুবভোগা হবে কচিক্কাতুক্কোত্তমাদিঃ ।” সঙ্গীত দর্পণ ।

“এতৎ সানিপ্রণাষণ সঞ্চারীতানগন্ততে ।” হরিনাথক কৃত সঙ্গীতসার ।

বারম্বার গাইতে হয় ; তৎপবে অন্তরা গাইয়া আবার আস্থায়ী গাইতে হয় , তৎপরে আবার আস্থায়ী গাইয়া সমাপ্ত করিতে হয় ; সঞ্চারী গাওয়ার পর আস্থায়ী গাওয়ার রীতি নাই ; সঞ্চারীর পরই আভোগ গাইতে হয় ।

রাগের পরিচয় বোধক যতগুলি স্বর-বিন্যাস থাকে, তাহা প্রকাশ করাই আলাপেব মূখ্য উদ্দেশ্য । কিন্তু কেহ কেহ যে এক বন্টা ধরিয়া আলাপ করেন, সে পৌনঃপত্তি মাত্র । গান করার পূর্বে রাগটির আলাপ করিয়া লইলে, সকল প্রকার তালেই সেই রাগের গান অবোধে গাওয়া যায় ; গানেব কোন অংশের স্বর স্মরণ না থাকিলেও বাধে না । হিন্দু সংগীতের বর্তমান অবস্থায় ঐ সকল উপকারার্থে আলাপেব প্রয়োজন হয় ।

গানের প্রকার ও রীতি

গত কল্পা পঞ্চময়ী বচনা রাগ সহকাবে, এবং তাল ও চন্দ্র সঙ্গিতে বা বিহীনে, কণ্ঠে উচ্চারণ কবাকে ‘গান’ বা ‘গীত’ কহে । সভ্য সমাজ মধ্যে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে তিন প্রকার বাতির গান প্রধান, যথা :—ধ্রুপদ (ধ্রুপদ), খেয়াল ও টপ্পা । ধ্রুপদ ও হোরী গান ধ্রুপদের অন্তর্গত ; ত্রিবিট, চতুর্বিট, গুলনকস, শুক ওল-কোলবানা খেয়ালের অন্তর্গত ; তেলেনা বা তিবানা, যুগলবন্ধ, রাগ-মালা, ইহার তদুভয়েরই অন্তর্গত ; ঠুংরি, গজল, খেমটা প্রভৃতি টপ্পার অন্তর্গত ।

ধ্রুপদ :—উক্ত তিন রীতির মধ্যে ধ্রুপদ সর্বাপেক্ষা পুরাতন । ভারতে মুসলমান রাজ্যাবস্থার পূর্বে হইতেই ইহার যথেষ্ট আলোচনা ও উন্নতি হইয়াছিল । মুসলমানদিগের আগমনকালে, বোধ হয় ধ্রুপদ গানই উত্তর পশ্চিম প্রদেশস্থ হিন্দু দগৈব উন্নত ভঙ্গ সমাজে প্রচলিত ছিল । ধ্রুপদের রচনা বিস্তৃত, এবং চারি অংশে অর্থাৎ কলিতে বিভক্ত । ঐ কলিকে হিন্দুস্থানী গায়কেরা “তুক” নামে কহিয়া থাকে । চারি তুকের চারিটি ভিন্ন ভিন্ন নাম ; যথা,—আস্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ ; ইহাদের লক্ষণ পূর্বে বিবৃত হইয়াছে । প্রত্যেক তুকই তালের চারি ফেরে পর্য্যাপ্ত । কিন্তু গায়কদিগের স্বেচ্ছাচারিতাবশতঃ কখন তালের তিন, পাঁচ, সাত ফেরেও কোন কোন তুক নিম্পন্ন হইতে দেখা যায় । স্বরলিপি না থাকাতে এই সকল দোষের উৎপত্তি হইয়াছে । গান বিন্মত হইলে, ওস্তাদের স্বেচ্ছামত তাহার উক্ত রূপ বিকৃতি ঘটাইয়া ফেলেন । অনেক ধ্রুপদের কেবল দুই তুক মাত্র পাওয়া যায় ; তাহা বিন্মতি অথবা শিক্ষার ক্রটির ফল । পাখোয়াজ যন্ত্রে যে সকল তাল বাদিত হয়, যথা,—চৌতাল, ধামার, স্বরফাক,

কাঁপতাল, তেওট, আড়া, চোভাল, রূপক, চিমাতেভালা, সওয়ারী, এই সকল তালেই ঋণদ গাওয়া হয়। যে গানের প্রত্যেক তুক উরু কোন তালের চারি ফেরের ন্যূন সম্পন্ন না হয়, তাহাকেই প্রকৃত ঋণদ বলা হয়। ঋণদ গানের কাঠিন্য় এই যে, তাহার ছন্দ লম্বা জন্ত অনেক দমের প্রয়োজন, এবং গানও বৃহৎ জন্ত অনেক মুখর করিতে হয়।*

ঋণদের চারিটি বাণী অর্থাৎ রীতি প্রচলিত ছিল; যথা :—গওরহাড় বাণী, নওহাড বাণী, ডাধর বাণী, ও থাওয়ার বাণী। ইহারা হিন্দী শব্দ; ইহাদের অর্থ প্রকাশ নাই। কেহ কেহ বলেন, গোড়ীয় হইতে গওরহাড় হইয়াছে। বোধ হয় চারিটি বিভিন্ন দেশ হইতে ঐ চারি বাণী সংগৃহীত হইয়া থাকিবে। অধুনা ঐ চারি বাণীর বিভিন্ন প্রকাণ্ড ঋণদ প্রায়ই আর শুনা যায় না; উহারা এক্ষণে অপ্রচলিত হইয়া গিয়াছে। অনেকে বলেন যে, এক্ষণে কেবল গওরহাড় বাণীর ঋণদ প্রচলিত।

বাহাদের কেবল ঋণদ গাওয়া অভ্যাস ও ব্যবসায়, হিন্দুস্থানে তাহাদিগকে ‘কালাবৎ’ কহে; ইহা “কলাবন্ত” শব্দের হিন্দী উচ্চারণ। সংগীতের সকল প্রকাণ্ড কাণ্ডের মধ্যে ঋণদ গান করা সর্বাপেক্ষা শ্রেষ্ঠতম কাণ্ড; অতএব উচ্চতম খাতিরের জন্ত ঋণদ গায়কদিগকে সংগীতবিৎ সমজ্জ্বার (কনয়ানগর) লোকেরা কলাবন্ত উপাধি দিয়াছেন। অতি সন্মদর ও ত্রাঘ্য উপাধি! জগদ্বিখ্যাত তানসেন ঋণদ গায়ক ছিলেন। প্রায় তিন শত বৎসর পূর্বে প্রসিদ্ধ দিল্লীখর আকবর পাদশায় রাজত্ব-

• কঠকৌমুদীতে ঋণদের যে লক্ষণ লিখিত হইয়াছে, তাহা অতিশয় অসঙ্গত। গ্রন্থকর্তা শাস্ত্রকারদিগের উপর তেঁতা দিয়া বলিয়াছেন যে, “যে গীতে দেবতাগণের লীলা রাজাদিগের যশ ও যুদ্ধ বর্ণনা প্রভৃতি থাকে তাহাকে ঋণদ বলে।” যে সকল বিষয়ে গীতের পদ রচিত হয়, তাহাদের বিভিন্নতার উপর ঋণদ, খেয়াল, টপ্পা ইত্যাদির পার্থক্য নির্ভর করে না, সুরোচ্চারণের রীতির বিভিন্নতাতেই উহাদের পার্থক্য হয়। যেমন দেবলীলা কিংবা বীরকীর্তি বিষয়ক গান ঋণদ, খেয়াল, টপ্পা সকল রীতিতেই গাওয়া যাইতে পারে। উক্ত গ্রন্থে আরও দুইটি আশ্চর্য্য কথা লিখিত দৃষ্ট হয়, যথা,—“ঋণদ মুহুর্ত্তী জাতির উপযোগী নহে,” এবং উহা “দ্রুত লয়ে কখনই শ্রাব্য হয় না।” এত সংস্কার অদ্বন্দ্বশিতার ফল ভিন্ন আর কি বলা যাইতে পারে? হিন্দুগণে এখনও অনেক মুহুর্ত্ত নাই আছে, বাহারা উত্তম ঋণদ গাইয়া থাকে। মনে কর, যে সময়ে খেয়াল টপ্পার সৃষ্টি হয় নাই, তখন কলিকাতা গায়িকারা ঋণদ ভিন্ন আর কি গাইত? সাধারণতঃ লোকের এত সংস্কার যে, মোটা গম্ভীর গলা ভিন্ন ঋণদ গাওয়া যাইতে পারে না। এই সংস্কার নিতান্ত অমবিজ্ঞপ্তিত। আরের উচ্চতা ও নিম্নতাতে গানের চণ্ডের বিভিন্নতা কখনই হয় না; এক গান অতি খাদ গলায় যে চড়ে গাওয়া যায়, তাহা অতীত উচ্চ কণ্ঠেও সেই চড়ে গীত হইয়া থাকে। ঋণদ বিলম্বিত লয়ে যেমন সুমধুর, দ্রুত লয়েও ততোধিক। দ্রুত ও বিলম্বিত উভয় লয়ে ঋণদের জীবন, একই গান উভয় লয়ে গাওয়াই ঋণদের বিশেষ তাৎপর্য্য। কাঁপতাল, সুরকাঁক ও তেওরা তালের ঋণদ কেবল দ্রুত লয়ে গাওয়াই প্রসিদ্ধ।

কালে তানসেন প্রাদুর্ভাব হন। তাঁহার গান-শক্তি যেমন ছিল, রচনা-শক্তিও ততোধিক ছিল। তিনি বিস্তর চমৎকার চমৎকার ধ্রুপদ রচনা করিয়া যান। কিন্তু স্ববলিপি অভাবে তাঁহার কৃত বার আনা ধ্রুপদ লোপ পাইয়াছে; এবং যাহা আছে, তাহাও সুরে এবং কথায়, উভয় বিষয়েই এত বিকৃত হইয়া গিয়াছে যে, তিনি যদি কবর হইতে উঠিয়া শুনেন, তাহা হইলে তাঁহার নিজ কৃত গান বলিয়া তিনি কখনই চিনিতে পারিবেন না। তাঁহার কৃত আসল সম্পূর্ণ ধ্রুপদ এখন আর পাইবার উপায় নাই। শুনা যায়, তিনি হিন্দু সন্তান ছিলেন, পরে মুসলমান হন। তাঁহার সময়ে খেয়াল গানের আদর ছিল কি না, জানা যায় না। তাঁহার পূর্বে নায়ক গোপাল ও বৈজ্ঞ বাওবা, এই দুই ব্যক্তি ধ্রুপদ গানে সমধিক যশস্বী হইয়াছিলেন। খ্রীষ্টীয় ১৪শ শতাব্দীর প্রারম্ভে পাঠানবংশীয় সম্রাট আলাউদ্দীনের বাজতাকালে গোপাল নায়ক প্রাদুর্ভূত হন। তৎকালে তাঁহার সমান গায়ক কেহ ছিল না, এইজন্য তাঁহার নায়ক উপাধি হইয়াছিল। উক্ত আলাউদ্দীন পাদসার দরবারে আমীর খস্র নামক এক জন সংগীত নিপুণ ও অতি দক্ষ সুপণ্ডিত অমাত্য ছিলেন। শুনা যায়, নায়ক গোপাল তাঁহাকে সংগীতে পরাজয় কবিত্তে পাবেন নাই। সেই সময় হইতেই আমীর খস্রের যত্নে মুসলমানদিগের মধ্যে হিন্দু সংগীত আলোচনার সূত্রপাত হয়। তানসেনের পর দুর্দী খাঁ, বক্স ও সবদাস উত্তম উত্তম ধ্রুপদ রচনা করিয়াছিলেন। তাহাও ইদানিং কতক কতক প্রচলিত আছে। পঞ্জাব প্রদেশে ধ্রুপদ গানের চর্চা অধিক। তথাকার সংগীতাদ্যাপক মৌলাদাদ ও অলিয়াস বহু ধ্রুপদ রচনা করিয়া গিয়াছেন। পাটনা বিভাগের অন্তর্গত বেতিয়ার মৃত মহারাজ নওলকিশোর সিংহ বাহাদুর অনেক শাস্ত্রাবিশয়ক হিন্দী ধ্রুপদ রচনা করিয়াছিলেন; তাহাও এক্ষণে অনেক স্থানে প্রচলিত হইয়াছে।

খেয়াল :—খেয়াল পারস্ত শব্দ; ইহার অর্থ দুর্বাসনা বা যথেষ্টাচার। বোধ হয়, সংগীতেও ইহা ঐ অর্থে ব্যবহার হইয়াছে। পূর্বে সভ্য সমাজে খেয়াল প্রচলিত ছিল না, ওস্তাদ গায়কেরা ধ্রুপদই গাইতেন। পরে যখন খেয়াল প্রথম প্রচলিত হয়, তখন তৎকালের ধ্রুপদ গায়কেরা বোধ হয় বাঙ্গ করিয়া ঐ রীতির গানকে গায়কদিগের “খেয়াল” অর্থাৎ যথেষ্টাচার বলিতেন; তদবধি ঐ নাম হইয়া থাকিবে। খেয়ালের বচনা ধ্রুপদাপেক্ষা সংক্ষেপ; এইজন্য ইহার প্রত্যেক ভাগ তালের চারি ফেরের কয়েক নিম্ন হয়; এবং ইহাতে দুই তকের অধিক সচরাচর ব্যবহার হয় না, অর্থাৎ ইহাতে কেবল আঠারী ও অন্তরা। কখন কখন ইহাতে তিন চারি কলিও থাকে; কিন্তু তাহাদের সুর সবই অন্তরার ন্যায়। খেয়ালীয় সুরের কতকগুলি বাজালা গানে

ঋণদের স্রায় চারি তুক আছে অর্থাৎ চারি কলির বিভিন্ন প্রকার স্রয় । নদীয়া জেলার অন্তঃপাতি চুপি-গ্রাম নিবাসী স্রুত দাওয়ান রঘুনাথ রায় (যিনি ‘অকিঞ্চন’ বলিয়া খ্যাত) খাস হিন্দুস্থানী খেয়াল স্রয়ে বাঙ্গালায় ঐরূপ চারি তুকের অনেক স্রামাবিষয়ক গান রচনা করিয়াছিলেন । সে অতি অল্প দিনের কথা ; কিন্তু আশ্চর্য এই যে, স্রয়লিপি অভাবে তাহাও এক্ষণে বিকৃত ও বিলুপ্তপ্রায় হইয়াছে ; বাহা চলিত আছে, তাহাও বিভিন্ন লোকে বিভিন্ন প্রকার গাইয়া থাকে । তালের চাবি ফেরে প্রত্যেক কলি সম্পন্ন হইলে, খেয়ালও বিস্তৃত হইয়া ঋণদের রূপ ধারণ করে বটে, কিন্তু তাহাই তাহার প্রভেদ হয় । কাওয়ালী, আড়া, মধ্যমান, একতালা, তেওরা, ও যৎ, এই সকল তালে খেয়াল হয় । কিন্তু যে খেয়ালের আত্মায়ী ঐ সকল তালের চাবি ফেরে নিষ্পন্ন হয়, তাহা টিমা করিয়া গাইলে ঋণদ হইতে পৃথক করা দুষ্কর হইয়া পড়ে, কেননা ঐ সকল তালই ঋণদে অতি স্নগ্ধ ভাবে ব্যবহৃত হইয়া থাকে । একতালা স্নগ্ধ হইয়া ঋণদে চৌতাল হইয়াছে ; যৎ স্নগ্ধ হইয়া ঋণদে ধামার ও তেওরা হইয়াছে ; তেওরা স্নগ্ধ হইয়া রূপক ও আড়া-চৌতাল হইয়াছে , কাওয়ালী স্নগ্ধ হইয়া ঋণদে টিমাতেতালা হইয়াছে, এইরূপই বলা যাউক অথবা চৌতাল ক্ষত হইয়া খেয়ালে একতালা হইয়াছে, ধামার ক্ষত হইয়া যৎ হইয়াছে, এইরূপই বা বলা যাউক ; বস্তুতঃ উহাদের ছন্দে কোন প্রভেদ নাই । তালের পরিচ্ছেদে উহাদের বিস্তারিত বিবরণ দ্রষ্টব্য । ঋণদের স্রয়ফাঁক, তেওরা ও সওয়ালী তালের স্রায় ছন্দ খেয়ালে ব্যবহার নাই ; খেয়ালের আড়া ও মধ্যমান তালের স্রায় ছন্দ ঋণদে ব্যবহার নাই । কাঁপতালে খেয়াল ও ঋণদ দুইই হয় । বাহা হউক, তালের ছন্দ বিষয়ে খেয়াল ও ঋণদ একরূপ হইলেও খেয়ালে যে প্রকার ক্ষুদ্র তান গিট্কারী ব্যবহার হয়, ঋণদে তাহা হয় না ; এবং ঋণদে যে প্রকার ‘গমক’ ব্যবহার হয় তাহা খেয়ালে হয় না , ইহাতেই উহাদের প্রকৃতির পরস্পর বিভিন্নতা সম্পাদিত হইয়া থাকে । রাগ-রাগিণী সম্বন্ধে ঋণদ ও খেয়ালে প্রভেদ নাই ; কিন্তু কতকগুলি রাগিণী এমন আছে যাহার ঋণদে ও টপ্পায় ব্যবহার হইয়াছে, খেয়ালে নয় নাই ; যেমন, - ভৈরবী, খাম্বাজ ও সিদ্ধু । যত প্রকার হিন্দী খেয়াল শুনিতে পাওয়া যায়, তন্মধ্যে সদারঙ্গ ও আধারঙ্গ কৃত খেয়ালই সর্বোৎকৃষ্ট ও অধিক প্রচলিত । খেয়াল ও ঋণদ উভয়ই ঈশ্বর বিষয়ক গানের উপযোগী ; পরন্তু ঋণদের গতি প্রায়ই ধীর ও প্রকৃতি গম্ভীর জ্ঞাত, ইহাই উপাসনা কার্যে অধিক উপযোগী ।

কাপ্তেন উইলার্ড নাহেব তাঁহার কৃত হিন্দু সঙ্গীত বিষয়ক ইংরাজী গ্রন্থে লিখিয়াছেন যে, ‘মুলতান হোলেন শিকী নামক জোয়ানপুরের এক অধীশ্বর খেয়ালের সৃষ্টি করেন

ইহা খ্রীঃ ১৫শ শতাব্দীর কথা । কিন্তু খেয়াল কেহ যে নূতন সৃষ্টি করিয়া চালাইয়াছেন ইহা যুক্তিসঙ্গত কথা নহে । খেয়ালীয় রীতির গান পূর্ব হইতেই চলিয়া আসিতেছিল, কিন্তু সভ্য সমাজে তাহার আদর ছিল না । উক্ত শুলতান হোসেন হুয়ত ঐ রীতির গান পছন্দ করিতেন এবং খেয়াল গায়কদিগকে সমধিক উৎসাহ প্রদান করিতেন ; তদবধি খেয়াল সভ্য সমাজে গাওয়া প্রচলিত হইয়া গিয়াছে । দিল্লীর ঐ দিকে “কাবালি” (কাওআল) নামে সঙ্গীত ব্যবসায়ী এক জাতি আছে, খেয়াল তাহাদের জাতীয় গান । ইহার সর্বদা যে তালে গান গায়, সেই তালের নাম কাওআলী রাখা হইয়াছে ।

টপ্পা :—টপ্পা হিন্দী শব্দ—আদি অর্থ লক্ষ, তাহা হইতে রূঢ়ার্থ সংক্ষেপ ; এই সংক্ষেপার্থে ইহা গানে ব্যবহার হইতেছে, অর্থাৎ ধ্রুপদ ও খেয়াল অপেক্ষা যে গান সংক্ষেপতর, তাহার নাম টপ্পা । ইহার কেবল দুই তুক : আস্থায়ী ও অন্তরা । খেয়ালের প্রায় সকল তালই টপ্পায় ব্যবহৃত হয় ; কেবল রাগিণীতে ইহা খেয়াল হইতে বিভিন্ন হইয়া থাকে । খেয়ালের রাগে টপ্পা রচিত হওয়ার প্রথা নাই । প্রাচীন বাগিনীর মধ্যে কেবল ভৈরবী, খাম্বাজ, চৈতান্যগৌরী, কালাংড়া, দেশ ও সিন্ধু, এই কয়েকটিতে টপ্পা হয় । টপ্পা আধুনিক কালের উৎপন্ন ; এবং ইহার প্রকৃতি সংক্ষেপ জন্ত কাকী, ঝিঝোটি, পিলু, বারোঁয়া, মাঝ, ইমনী ও লুম, এই কয়েকটি আধুনিক রাগ টপ্পায় ব্যবহার হয় । ইহাদেরও প্রকৃতি ক্ষুদ্র, ও বিস্তার অল্প । ফলতঃ পুরাতন হইলে ইহারও ধ্রুপদীয় রাগের ত্যায় বন্ধিত হইবে, তাহার আশা করা যায় । কারণ প্রায়ই দেখা যায় যে, ওস্তাদের পিলু, ঝিঝোটি ও বারোঁয়ার ধ্রুপদ রচনা করিতে চেষ্টা করিয়া থাকেন, এইরূপ করিতে করিতে ইহাদের সঞ্চারী ও আভোগের উপযোগী অঙ্গ বাহির হইবে ; তখন ইহারাও দীর্ঘ হইয়া, প্রাচীন রাগের তুল্য হইয়া দাঁড়াইতে পারিবে । প্রাচীন রাগ-বাগিনী সূত্রে অঙ্গ প্রত্যঙ্গ এইরূপেই বন্ধিত হইয়া বিস্তারিত হইয়াছে । অস্বদেশীয় অনেক লোকের এইরূপ সংস্কার যে, আদি-রস বিষয়ক গানকেই টপ্পা বলে, কিন্তু সেটি ভ্রম ; গানের এক পৃথক রীতির নাম টপ্পা, ইহাতে সকল প্রকার গানই হয় । ফলতঃ উহার গতি দ্রুত ও প্রকৃতি হালকাবশতঃ উহা ঈশ্বর বিষয়ক গানের উপযোগী নহে । ইদানী ব্রহ্ম-গীত প্রায়ই টপ্পার সুরে রচিত হইতে দেখা যায়, ইহা নিতান্ত অসঙ্গত ও অত্যাচার । ইহা সংগীত তত্ত্বে অজ্ঞতা ও অহুন্নত চরিত্র ফল । সংগীতের প্রধান কার্য স্মৃতি-উদ্বীপনা ; অতএব যে সুর শুনিলে অশ্রু-করণে মহৎ, উন্নত, প্রশান্ত ও বিরাট ভাবাদির উদয় হয়, তাহাই ভক্তি ও উপাসনার যথার্থ উপযোগী । টপ্পার সুরের বৈরূপ প্রকৃতি, উহা হাস্য, আনন্দ, প্রশংসা, তামাসা, উল্লাস প্রভৃতি লঘু ভাব উদ্বীপনা বিষয়ে

সম্যক উপযোগী, এবং ঐ সকল বিষয়েই উহা সর্বদা ব্যবহার হইয়া আসিতেছে ; অতএব টপ্পার সুর শুনিলে মনে ঐ সকল ভাবের উদয় হওয়া ভিন্ন ভক্তির ভাব কখনই উদ্দীপিত হইতে পারে না ।

ক্যাপ্তেন উইলার্ড সাহেব বলিয়াছেন যে, টপ্পা রীতির গান পাঞ্জাব দেশীয় উষ্ট্র-চাকদিগের জাতীয় সংগীত ছিল ; প্রাদিক গায়ক শেরী* উগাকে অলঙ্কৃত করিয়া উন্নত করিয়াছেন । এই কথা সত্যও হইতে পারে, কারণ শেরীর টপ্পার মূল কথা সকল পাঞ্জাবী উপ-ভাষায় রচিত । পূর্বে টপ্পাব রীতিব গান সভ্য সমাজে প্রচলিত ছিল না ; শেরী (গোলামনবী) স্বকৌশলগুণ্ড সাধনা দ্বারা ঐ গানকে বিশেষ স্থললিত ও কারুণ্যবর্ণী বিশিষ্ট করিয়া, তদ্বারা সভ্য ও ভদ্রলোকের চিত্তরঞ্জন পারগ হইয়াছিলেন ; তদবধি উহা সভ্য সমাজে আদরীয় হইয়াছে । শেরীকৃত গানকেই ওস্তাদের টপ্পা বলেন ; তন্নির অন্ত্যন্ত টপ্পাকে তাঁহারা ঠুংরা বলিয়া থাকেন । শেরীর টপ্পার চ পৃথক ; সেই পার্থক্য তান, কম্পন, গিট্কারার বিভিন্নতায় সম্পাদিত হয় । খাখাজ, লুম, ভৈরবী, সিদ্ধু ও কিংবাটি, এই কয়েকটি রাগিণীতে, এবং মধ্যমান তালেই সরাসর শেরীর টপ্পা শুনা যায় । এক্ষণে প্রশ্ন হইতে পারে যে, ইমন, কেদারা, কানডা প্রভৃতি খোমালের রাগে টপ্পা হয় না কেন ? তাহার কারণ এই যে, টপ্পার হাল্কা তান গিট্কারীর সহিত ঐ সকল রাগের গুরু প্রকৃতির সামঞ্জস্য হয় না ; শেরী ঐ সকল রাগে টপ্পা গাইতেন না, তজ্জন্ত উহাতে টপ্পার প্রণালী প্রচলিত হয় নাই । হিন্দুস্থানী ওস্তাদ গায়কদিগকে ইমন, কেদারা, মল্লার প্রভৃতিতে শেরীর টপ্পা গাইতে বলিলে, তাহা হয় না, কি জানি না, এ কথা বলেন না—কেননা তাহাদের জানি না বলা অভ্যাস নাই ; তাহারা সংগীতে সর্বজ্ঞ ও সর্বশক্তিমান, বাহা ফরমাইশ করা যাইবে, তাহাই তাঁহারা গাইতে প্রস্তুত ; একান্ত না পাতিলে ইবাদ্ নাই বলিবেন । তাঁহাদিগকে উক্ত রাগে টপ্পা গাইতে বলিলে তাঁহারা শেরীর ব্যবহার্য তান গিট্কারী লাগাইয়া ঐ সকল রাগ গাইতে চেষ্টা করেন বটে, কিন্তু বেহুনা না হইলেও কেমন যেন খাপছাড়া বোধ হয় । আশা বিচার করিতে হইলে, ইহা যে আমাদের শুনায় অভ্যাসের ফল, তাহাই প্রতীয়মান হয় । খাখাজের ধ্রুপদ হয়, খেয়াল হয় না ; তাহার

* সঙ্গীতসাহেবের ৩০০ পৃষ্ঠায় লিপিত আছে যে, আবোধ্যা নিবাসী গোলামনবী নামক এক ব্যক্তি টপ্পা রচনা করিয়া তাহার অতি প্রিয়তমা প্রাণিনী শেরীর নামে ভণিতা দিয়া গাইতেন, এইজন্যই “শেরী দিয়া টপ্পা প্রণেতা বলিয়া খ্যাত হইয়াছেন ; বস্তুতঃ গোলামনবী তাহার আসল নাম, শেরী তাহার স্ত্রী নাম । প্রায় ৭৬ বৎসর অতীত হইল গোলামনবী ৫০ বৎসর বয়ঃক্রমে লক্ষ্মী নগরে মানবলীলা সম্বরণ করিয়াছেন ।

তৎপৰ্য্য—বেশ ব্যবহার নিবন্ধন গাওয়ার ও শুনায় অনভ্যাস । খাষাজ, ভৈরবী ও সিদ্ধু অতিশয় মিষ্ট জন্ত, উহা সৰ্ব সাধারণের মধ্যে টপ্পায় ব্যবহার হওয়াতে, কাবাল অৰ্থাৎ খেয়াল গায়কেরা তাদ্বিল্য প্রযুক্ত উহাদিগকে পরিত্যাগ করে ; তদবধি ঐ সকল রাগিণীর গানকে খেয়াল বলার প্রথা উঠিয়া যায় । এতদ্ভিন্ন ঐ সকল রাগে খেয়াল না হওয়ার কোন কারণ নাই ; খেয়ালের ঢং করিয়া গাইলেই হইতে পারে ।

হিন্দুস্থানী গায়কদিগের মধ্যে পূৰ্বে বহুকাল হইতে পুরুষাত্মক্বে একরূপ প্রথা ছিল যে, ধ্রুপদ, খেয়াল ও টপ্পা, এই তিন জাতীয় গানের মধ্যে যাহার যে প্রকার গান গাওয়া পেশা ও অভ্যাস, সে তন্নিম্ন অপর জাতীয় গান গাইত না । যাহাব ধ্রুপদ গাওয়াই পেশা, তিনি খেয়াল কি টপ্পা গাইতেন না ; কারণ বাল্যাবধি কেবল ধ্রুপদ গাওয়াই অভ্যাস হওয়াতে, গলায় ধ্রুপদের মোটা ঢং একরূপ বসিয়া যায় যে, সে গলায় খেয়াল ও টপ্পার নিজ নিজ মিহি ঢং উচিত মত আদায় হয় না ; তাহাতে খেয়াল কি টপ্পা, যাহা কিছু গাইতে যাইলে, সকলেতেই ধ্রুপদের ঢং আসিয়া পড়ে ; যাহার কেবল খেয়াল গাওয়াই পেশা ও অভ্যাস, তাহার গলায় খেয়ালের ঢং একরূপ বসিয়া যায় যে তিনি যাহাই গান, সবই খেয়ালের আয় হয় । সেইরূপ যাহার বাল্যাবধি টপ্পা গাওয়াই অভ্যাস, তাহার খেয়াল ও ধ্রুপদ দম্বর মোতাবেক আদায় হয় না । এইজন্ত ধ্রুপদ, খেয়াল ও টপ্পা এই তিন জাতীয় গানের তিনটি ঢং পৃথক হইয়া দাঁড়াইয়াছে । খেয়াল গায়কেরা চার রাগিণী ব্যবহার না করাতে, উহাতে খেয়ালের ঢং বৰ্ত্তে নাই । যিনি অল্প বয়স হইতে ঐ তিন জাতীয় গান তিন ওস্তাদের নিকট হইতে সমান যত্ন সহকারে শিক্ষা করতঃ সাধনা করেন, এমন লোক ভিন্ন সকলের ঐ তিন প্রকার গান উচিত মত নথল হয় না । অধুনা অনেক গায়ককে ঐ তিন প্রকার গানই গাইতে শুনা যায় বটে, কিন্তু তাহার মধ্যে কোন এক প্রকার গানই যথারীতি আদায় হইতে দেখা যায় ; অথ প্রকার গান তদ্রূপ উভয়ান না । শাস্ত্রে বলে “একা বিত্তা হুশিক্ষিতা” ; এক শরীরে সকল প্রকার উপার্জন হওয়া দুঃসাধ্য , কারণ জীবন অল্প দিনের ; কিন্তু বিচার পার নাই । কি বস্ত্রে, কি পাঞ্জাবে, কি হিন্দুস্থানে, কি রাজপুতানায়, সৰ্বত্রই দেখা যায় যে, খেয়াল ও ধ্রুপদাংশে, টপ্পাই ভদ্র ইত্যর সব সাধারণের নিকট অধিক মনোরঞ্জক হয় । পরে চুন্নীর বিবরণে, ও ১১শ পরিচ্ছেদে তাহার কতক কারণানুসন্ধান করা গিয়াছে । তদ্বিষয়ে এক পৃথক গ্রন্থ লিখার বাসনা আছে ।

প্রবন্ধ ৩—যে গানের ভিন্ন ভিন্ন কলিতে ভিন্ন ভিন্ন তাল ব্যবহার হয়, তাহাকে হিন্দুস্থানী ওস্তাদের প্রবন্ধ বলেন । উহার ঐ প্রকার অর্থ যে কি প্রকারে হইল, তাহা তাহারাই জানেন । ইহা ধ্রুপদ গানেই অধিক ব্যবহার হইয়া থাকে ।

হোরী :—ইহা শ্রীকৃষ্ণের দোলোৎসবের গান, ধ্রুপদের রাগে ও কেবল ধামার তালেই গীত হয় ; সুতরাং ইহা ধ্রুপদাঙ্গীয় । টপ্পার রাগিণীতে হোরী সচরাচর ষৎ তালে গীত হইয়া থাকে ।

তেলানা :—না দেয় দানি দীম তানা তোম তেলেনা, আলালিয়া লুম, এইরূপ কতকগুলি নিরর্থক শব্দ রাগ ও তাল যোগে গাওয়াকে ‘তেলানা’ বলে । ধ্রুপদ, খেয়াল ও টপ্পা, তিন রীতিতেই তেলানা গাওয়া হয় । তেলানার কোন বিশেষ তাৎপর্য্য নাই ; গানের কথাই অপ্রতুল বশতঃ নিরক্ষর ওস্তাদগণদ্বারা তেলানার চল হইয়াছে । গানে সদর্থ ও কবিত্বপূর্ণ বাক্যাবলি ব্যবহার না করিয়া নিরর্থক শব্দ প্রয়োগ করায়, রচনা শক্তির হীনতা, ও নিকৃষ্ট কচির পরিচয় দেয়, তাহার সন্দেহ নাই । তবে তেলানার এই এক অর্থ হইতে পারে যে, আনন্দে ও উল্লাসে বিচ্ছল হইয়া যখন বাক্যস্মৃতি রহিত হয়, তৎকালে তেলানার ব্যবহাব উপযুক্ত হইতে পারে ।

ত্রিবট :—ইহার তিনটি কলি ; একটিতে গানের কথা, একটিতে তেলানা, আর একটিতে ধা ধা তেরেকেটে প্রভৃতি মৃদঙ্গাদি বাজের বোল রাগ তালযোগে গীত হয় ; অতএব ঐরূপ তিন অঙ্গ জন্ত ত্রিবট কহা যায় । ইহা সচরাচর খেয়ালের রাগিণীতে গাওয়া হইয়া থাকে ।

চতুরঙ্গ :—ইহার চারিটি কলি ; উক্ত ত্রিবটের তিনটি এবং আর একটি কলিতে রাগের সার্বগম থাকে । ইহাও সচরাচর খেয়ালেই গীত হয় ।

গুলনকুস :—ইহা পারস্ত ও উর্দুভাষার পদ্য, খেয়ালের রাগে, এবং কেবল একতালেতেই গীত হইয়া থাকে ; এবং ইহাতে সর্বদা “গুল” এই শব্দটি থাকার প্রথা দৃষ্ট হয় । পারস্ত ভাষায় পুষ্পকুল বলে ।

কওল্-কোল্‌বানা :—ইহাও একপ্রকার খেয়াল, ও ইহা আবব্য ভাষায় রচিত । ইহা এক্ষণে আর তত প্রচলিত নাই । অতএব ইহার বিষয়ে অধিক বাক্যব্যয়েরও প্রয়োজন নাই ।

সার্বগম :—রাগের যে প্রকার স্বর-বিশ্বাস থাকে, সেই বিশ্বাসানুসারে সার্বগম প্রভৃতি সুরের নাম সকল উচ্চারণ করতঃ তাল লয়ে গাওয়াকে সার্বগম বলে । যৌথিক গান শিক্ষার প্রথা বশতঃ গায়কদিগের সম্যক সুরজ্ঞান হইত না ; সুতরাং শুদ্ধরূপে রাগাদির সার্বগম গাওয়া কঠিন ব্যাপার ছিল, এইজন্ত ওস্তাদদিগের মধ্যে সার্বগম গাওয়ার গুমর ও তারিফ ; নতুবা ভাষার যেমন বানান, গানের তেমনি সার্বগম। স্বরলিপি দৃষ্টে গান শিক্ষার প্রথা প্রচলিত হইলে, সার্বগম গাওয়ার আর প্রশংসা তত থাকিবে না ।

রাগমালা : এক গানের ভিন্ন ভিন্ন কলিতে বিভিন্ন রাগের সমাবেশকে রাগমালা কহে । ইহা সঙ্গল প্রকার গানেই ব্যবহার হয় ।

যুগলবন্দ : ইহা দুই ব্যক্তি ভিন্ন একজনে হয় না ; একজনে গান গাইবে, আর একজনে সেই গানের সাবুগম প্রথম ব্যক্তির সহিত সমান লয়ে গাইয়া যাইলে তাকে যুগলবন্দ বলে ।

টপ্‌থেয়াল :—এমন এক জাতি গান আছে বাহাদিগকে টপ্পা কিম্বা থেয়াল বলিয়া সহসা চিনা যায় না ; অর্থাৎ টপ্পা ও থেয়াল, উভয় রীতি যোগে যে সকল গান গাওয়া হয়, তাহাকে টপ্‌থেয়াল কহে । বেহাগ, দেশ, পরজ, রামকেলী, গারা, সাহানা, প্রভৃতি কয়েক প্রকার রাগে টপ্‌থেয়াল সচরাচর শুনা যায় । বাহাদের টপ্পা গাওয়াই চিরকাল অভ্যাস, তাহারাই সকল রাগের থেয়াল গান গাওয়া কালীন, তাহাতে অগত্যা টপ্পাব চং যোগ করাতে টপ্‌থেয়ালের উদ্ভব হইয়াছে ।

ঠুংরী : যে সকল গান টপ্পার রাগিণীতে, এবং আন্ধা-কাওয়ালী ও ঠুংরী তালে গীত হয়, তাহাকে ঠুংরা গান কহে । কাপ্তেন উইলার্ড সাহেব, ঠুংরী নামক এক পৃথক রাগ আছে বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন ; এবং সঙ্গীতসাহিত্যের ৩০৩ পৃষ্ঠায় লিখিত হইয়াছে যে, শোরাঁ মিয়া ঠুংরী গানের স্বষ্টিকর্তা । এইসব কথা কতদূর প্রামাণিক ও বিশ্বাসযোগ্য, বলা যায় না । কিন্তু ইহা নিশ্চিত যে, হিন্দুস্থানে ঠুংরী নামে একজাতীয় গান প্রচলিত আছে ; তাহা নানাবিধ রাগে গীত হইয়া থাকে । লক্ষ্যে অঙ্কে ঠুংরী গানের অতিশয় আদব হয়, এবং প্রসিদ্ধ শোরাঁও সেই দেশের লোক, এইজন্যই অনেকের বিশ্বাস যে, শোরাঁ, ঠুংরা রাগের না হউক, ঠুংরী গানপ্রণালীর উদ্ভাবক । কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে, কারণ শোরাঁ কৃত টপ্পা হইতে ঠুংরী গানের রীতি অনেক পৃথক । তবে অবস্থা দৃষ্টে একপাশ বিশ্বাস হয় যে, শোরাঁর টপ্পা আরও সংক্ষেপ করিয়া লওয়াতে, তাহা হইতে ঠুংরা গানের উদ্ভব হইয়াছে । হিন্দুস্থানের তরফাওয়ালী গায়িকারা ঠুংরী গান সর্বদা গাইয়া থাকে ; এইজন্য কালার্বিত ওস্তাদের ঠুংরী গানকে অতিশয় ঘৃণা করেন । কিন্তু অস্বদেশীয় কৃত্তি ঐ সংগীতবেত্তাদিগের এই বিষয়ে বিশেষ চিন্তা করা উচিত যে, থেয়াল রূপদাপেক্ষা টপ্পা ও ঠুংরী গান সংগীতানুভিজ লোকেরও অধিক ভূষিতজনক হয় কেন ? ঠুংরী গানের স্বর পর্যালোচনা করিলে ইহাব দুইটি সৌন্দর্য দেখা যায় :—একটি গাইবার রীতি, অপবর্তি স্বরের বিচিত্রতা । স্ত্রী বা পুরুষ যে কণ্ঠে উগার গীত হউক, তাহা থেয়াল রূপদেব কণ্ঠাপেক্ষা অনেক পৃথক এবং অতি সরল ও মোলায়েম ; এই জন্য থেয়াল রূপদোপযোগী কণ্ঠে ঠুংরী গাইয়া তত মিষ্ট করা যায় না । ঠুংরীর স্বরে বিচিত্রতার তাৎপর্য এই যে, ইহার কলেবর যেরূপ সংক্ষেপ, তাহার তুলনায় ইহাতে

বিচিত্রতা অধিক। সেই বিচিত্রতাকে চলিত কথায় “জঙ্গলা” বলে, অর্থাৎ গানের একই কলিতে দুই তিন রাগের সংযোগ। এরূপ আশ্চর্য্য কোশলে ঐ যোগ সম্পাদিত হয় যে, তজ্জন্ত উহা অসঙ্গত শুনায় না; একখানি সুরের আয়ই বোধ হয়। ইহাতে সচরাচর খাষাজের সহিত ভৈরবী, কিম্বা সিন্ধু, পিলু, লুম, অথবা বেহাগ, এই প্রকার রাগের সংযোগ দেখা যায়। ঐ ভৈরবীর অংশ এমন সকল স্থানে প্রয়োগ করা হয়, যেখানে খাষাজের ঠাটেই ভৈরবীর কোমল ঠাট প্রাপ্ত হওয়া যায়। কোন কোন গানে এক রাগিণীতেই কোন নূতন কড়ি কোমল প্রয়োগ করতঃ খরজ পরিবর্তন দ্বারা বিচিত্রতা সম্পাদন হয়, যেমন—সা-এর খরজে ভৈরবীর গান আরম্ভ করিয়া, স্থান বিশেষে কড়ি-ম লাগাইয়া, ম-এর খরজে পরিবর্তিত হয়; তথায় কড়ি-ম ম-খরজে কোমল-রি হইয়া পড়ে; কোমল-রি ভৈরবীর এক প্রকার জীবন। ১৭ পারিচ্ছেদে ‘ষড্জ সংক্রমণ’ বৃত্তান্তে এই প্রকার ঠুংরী গানের উদাহরণ প্রদত্ত হইয়াছে। সংক্ষেপের মধ্যে এই প্রকার বিচিত্রতা নিম্পন্ন হওয়াতেই, উহা সাধারণের মনোরঞ্জন হয়। সংগীতানভিজ্ঞ লোকে, উহার কোন স্থানে কোন রাগ লাগিতেছে, তাহা কখনই বুঝিতে পারে না, কিন্তু রাগান্তর ও খরজান্তর জ্ঞাত বিচিত্রতার ফল কোথা যাহবে! সে যাহাই হউক, খাষাজ গাইতে গাইতে ভৈরবী আসিয়া পাড়তেছে, ভৈরবীতে কড়ি-ম লাগিতেছে, এইরূপ প্রাচীন প্রথার বিরুদ্ধাচরণ দেখিয়া, রাগ-জ্ঞান-গর্ভিত গুণীদের ঠুংরী গায়ককে নিতান্ত অজ্ঞ ও বেল্লিক বলিয়া তিরস্কার করতঃ সেইস্থানই ত্যাগ করেন। কিন্তু গোঁড়ামি ও কুসংস্কার দূরে রাগিয়া, নিরপেক্ষ চিত্তে বিচার করিলে জানা যাইবে যে, যুগযুগান্তরীণ চর্চা প্রভাবে আধুনিক সংগীতক্ষেত্রে ক্রমোন্নয় (ইভলউশন) ক্রিয়ার ফলে এই অভিনব সুন্দর লতাটি আপনিই জন্মিয়াছে। ইহাকে যত্নের সহিত পালন করিলে, ক্রমে উন্নত ও পরিণত হইয়া শেষে ইহাতে স্বথময় ফল উৎপন্ন হইতে পারে। কিন্তু আশঙ্কা হয় এই যে, ইহার লোকরঞ্জকতা শক্তি ক্রমে বৃদ্ধি হইয়া কোন সময়ে বা ধ্রুপদ খেলালকে সিংহাসনচ্যুত করে। কিন্তু তাহা শীঘ্রই হইতেছে না, অতএব তজ্জন্ত চিন্তিত হইবার প্রয়োজন নাই।

ঠুংরী গানের কয়েক প্রকার ভেদ আছে, যথা—থেম্টা, কাহারবা, দাদবা, ইত্যাদি। থেম্টা, ভবতঙ্গা, কাহারবা প্রভৃতি তালে ঐ সকল গান গীত হইয়া থাকে, তজ্জন্তই উহাদের ঐ প্রকার নাম হইয়াছে।

গজল্ :—গজল্ (Gazl) আরব্য শব্দ; অর্থ—প্রণয় বিষয়ক কবিতা। টপ্পার রাগিণীতে এবং কেবল পোস্তা তালেই গজল গীত হইয়া থাকে। হিন্দুস্থানে ইহা পারস্ত ও উর্দু ভাষায় রচিত হয়; ঐ গীত ভারতীয় ভাষায় রচিত হইলে, তাহার গজল সংজ্ঞা

হয় না ; তাহাকে টপ্পাই বলা যায় । গজল মুসলমানদের জাতীয় গান, পারস্য হইতে ভারতে আনীত হইয়া, এতদেশীয় রাগ-রাগিণীতে সংযোজিত হইয়াছে । ইহার পঞ্চ প্রায়ই স্বদীর্ঘ ; এইজন্য ইহাতে দুই, তিন, চারি তুক পর্য্যন্ত থাকে । ‘রেক্তা’ ও ‘রুবাই’ নামক পারস্য ও উর্দু ভাষায় ঐ প্রকার রীতির যে গান, তাহাও অবিকল গজলের ন্যায় ; কেবল উহাদের পৃথক অর্থে যে কিছু বিভিন্নতা । রেক্তা আরব্য শব্দ ; ইহার অর্থ কবিতা বা গীত । .

পূর্বোক্ত প্রকার গান ব্যতীত কড়কা, মোহলা, কজরী, লাউনী, চৈতী, জিগর, নক্তা, ডোমনা প্রভৃতি বহুতর গ্রাম্য গীত হিন্দুস্থানে প্রচলিত আছে ; তাহা সভ্য সমাজে ব্যবহার হয় না । এস্থলে কেহ জিজ্ঞাসা করিতে পারেন যে, বঙ্গদেশে এবং ভারতের অন্যান্য স্থানে অনেক প্রকার গ্রাম্য গীত আছে, তাহার উল্লেখ হইল না কেন ? তাহার কারণ এই যে, সভ্যসমাজে আব্যবহার্য্য গানের বিষয় উল্লেখ করা নিষ্প্রয়োজন । তবে উক্ত কয় প্রকার গানের নাম করার তাৎপর্য্য এই যে, কাপ্তেন উইলার্ড সাহেবের দেখাদেখি, অধুনা সংগীত গ্রন্থে ঐ সকল গ্রাম্য গীতের নাম উল্লেখ করা একটা ফ্যাশন (প্রথা) হইয়া দাঁড়াইয়াছে, তাহার দৃষ্টান্ত বাঙ্গালা ‘সংগীতসার’ ও ‘সংগীত রত্নাকর’ । ফল কথা এই যে, আমাদের সংগীত-গুরু ওস্তাদগণ হিন্দুস্থানের লোক, অতএব হিন্দুস্থানের সংগীত বিষয়ক তাবৎ সামগ্রী আমাদের শিরোধার্য্য করিতে হয় ; বঙ্গ কি অল্প দেশীয় গান আমরা ঘৃণা করিতে উপদিষ্ট হইয়াছি । হিন্দুস্থানের ঐ সকল গ্রাম্য গীতের কথা না লিখিলে, হয়ত কোন সংগীত সুতুহলী পাঠক বলিবেন, এই গ্রন্থকার ঐ সকল গান জানেন না, অতএব সংগীতে তাঁহার ব্যুৎপত্তি অল্প, স্ততরাং পুস্তকও অকর্ম্মণ্য ; এই ভয়ে ঐ সকল গীতের নাম উল্লেখ করিতে বাধ্য হইলাম ।

তান :—স্বর-বিজ্ঞানের অগ্রতর নাম তান ; তিন সুরের কমে তান হয় না ; বেশী যত ইচ্ছা হইতে পারে । কিন্তু গানে যে তান দেওয়া হয়, তাহার ভিন্ন অর্থ : গাইবার সময় গানের স্বর-বিজ্ঞান ছাড়িয়া, আ কিস্বা এ ও বর্ণযোগে, রাগের ব্যবহার্য্য সুরাবলির উপর দিয়া, গিটকারী সহকারে আরোহণ কিম্বা অবরোহণ করাকে ; অথবা গানের কোন শব্দযোগে রাগের অপরাপর পরিচায়ক অংশগুলি প্রকাশ করাকে, তান দেওয়া বলে । খেয়াল ও টপ্পা গানেই তান দেওয়ার রীতি । রূপদে নহে । কেহ কেহ রূপদেও তান দিয়া থাকেন । কিন্তু বাস্তবিক খেয়াল ও টপ্পা গান যেকদম সংক্ষেপ, তান দ্বারা তাহাকে বিস্তার না করিলে অনেকক্ষণ গাওয়া যায় না । একটা গান কিছুক্ষণ না গাইলেই বা শ্রোতৃবর্গের কি প্রকারে তৃপ্তি সাধন হয় । ওস্তাদী গানে আত্মীয়র মধ্যেই তান দেওয়ার রীতি ; অন্তরাতে তত নহে । খেয়ালে তান দেওয়ার

দুই প্রকার রীতি দেখা যায় :—আস্থায়ী সম্পূর্ণরূপে গাইয়া তাহাতেই রাগের মূর্তি প্রকাশ করার পর তান দেওয়া এক রীতি,—যেমন গোয়ালিয়ারের প্রসিদ্ধ খেয়ালী মৃত হর্দুখী গাইতেন ; এবং গান ধরিয়া তানের সঙ্গে সঙ্গে আস্থায়ী সম্পন্ন করা আর এক রীতি,—যেমন সুবিখ্যাত খেয়ালী মৃত আহম্মদ খাঁ গাইতেন । “হলক্” তান নামে এক প্রকার তানের ঢং আছে, হর্দুখী সেইরূপ তান লইতেন ; কিন্তু ইহা তত স্থললিত নহে । আ আ করিয়া আরোহণ অবরোহণের সময় প্রতি আ-এর পর অন্ত্যাহ স্ব ব্যবহার করিলে, যেমন—আয় আয়, এইরূপ শব্দ যোগে তানোচ্চারণ করিলে, অর্থাৎ তানের সময় দ্বিহা অনবরত ভিতর বাহির সঞ্চালন করিলে, হলক্ তান হয় । তানেই খেয়াল ও টপ্পায় কাঠিন্য । সেই কাঠিন্য দুই প্রকার,—কণ্ঠ প্রস্তুত, ও রাগ জ্ঞান । এই দুইটা বিষয়ের জ্ঞান প্রথম শিক্ষার্থীর বিশেষ যত্নবান হইতে হয় । মাজ্জিত কণ্ঠে যত কারিগরী তানেই প্রকাশ পায় । খেয়ালে কিম্বা টপ্পায় তান দেওয়া সম্বন্ধে গায়কের স্বাধীনতা থাকিলেও, রাগটা প্রথমে জমাইয়া এক এক বারে তালের এক ফের কিংবা দুই ফেব পরিমাণে তান বিস্তার করিলেই অতি সুশ্রাব্য হয় , নতুবা তান ধরিয়া তালের বহু ফের অতিবাহিত করতঃ, সম হাত্‌ডাষ্টিয়া তান শেষ করা অতি নিকৃষ্ট প্রথা, ও তাহাতে গানও তত স্থললিত হয় না । খুচরা তানেই গায়কের নৈপুণ্য ও সঙ্গভ্যাসের পরিচয় হয় , ইহা প্রায়ই সম হইতে উত্থাপন করিয়া, তালের দুই এক এক ফের পর্য্যন্ত বিস্তারিয়া শেষে আস্থায়ীর মহাড়াটুকুর সহিত তান মিশাইয়া, প্রথম সমে শেষ করিতে হয় । দ্বিতীয়ভাগে গানের স্বরলিপিতে দুই একটা খেয়ালে ও টপ্পায় তান লিখিত হইয়াছে । সেতারাদি বাস্তব যন্ত্রের গতাদিতে যে খুচরা তান দেওয়া যায়, তাহাকে ‘উপেজ’* কহে ।

বাঁট :—ইহা ঋপদ গানেই ব্যবহার হইয়া থাকে ; ইহা বর্ণন শব্দের অপভ্রংশ । গানের স্বর-বিশ্রাস ছাড়িয়া, রাগের অন্ত্যাহ পরিচায়ক স্বর সহকারে গানের এক কলির তাৎ কথ্যগুলি তালের প্রত্যেক মাত্রায় উচ্চারণ করাকে “বাঁট” কহে । বাঁট এক প্রকার তান বটে, কিন্তু সকল প্রকার তানকে বাঁট কহা যায় না । তানে ও বাঁটে অনেক প্রভেদ ; বাঁটে গানের এক এক কলির তাৎ কথ্য ব্যবহার হয় , তানে প্রায় তাহা হয় না । সচরাচর আস্থায়ীর কথা লইয়াই বাঁট করা হয় । দ্বিতীয়ভাগে গানের স্বরলিপিতে দুই একটা ঋপদে বাঁট লিখিত হইয়াছে ।

* ইহা সংস্কৃত উপ-জ শব্দের অপভ্রংশ, অর্থাৎ বাহা বাহির হইতে লক্ষিত্যে । ‘যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকার’ গ্রন্থকর্তা উপজকে যে পাঠ্য শব্দ বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন তাহা নিতান্ত লম্ব । ঐ গ্রন্থের ১ম সংস্করণের ৩৯ পৃষ্ঠা, এবং ২য় ৩৫ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য ।

বোল-বাণী :—হিন্দুস্থানী গান শিক্ষা করিতে হইলে কিঞ্চিৎ হিন্দী ও উর্দু ভাষা শিক্ষা করতঃ, তত্ত্বজ্ঞাষার দুই একখানি পুস্তক পাঠ করা উচিত, নতুবা প্রকৃত হিন্দী উচ্চারণ সুসাধ্য হয় না। আর তাহা না হইলেও হিন্দী গান অতিশয় কদর্য শুনায়। ইদানী অনেক বাঙ্গালী হিন্দী গান গাইতে শিখিয়াছেন বটে, কিন্তু বোল-বাণীর দোষে প্রায়ই তাঁহাদের পরিশ্রম ব্যথা যায়। যে সকল বাঙ্গালী হিন্দুস্থান হইতে গান শিক্ষা করিয়া আইসেন, তাঁহাদের হিন্দী না পড়িলেও চলে; কেননা হিন্দুস্থানে কিছু দিন থাকিলে সর্বদা তত্রতা লোকদিগের সহিত কথোপকথনে উহাদের জাতীয় উচ্চারণ অভ্যস্ত হইয়া যায়। ইউরোপে ইতালীয় সংগীত সর্ব শ্রেষ্ঠ; এইহেতু ইউরোপস্থ সকল দেশের লোকেই সংগীতের জ্ঞান কিঞ্চিৎ ইতালীয় ভাষা শিক্ষা করিয়া থাকে। সেইরূপ ভারতের ইতালী হিন্দুস্থান; অতএব হিন্দী ভাষার নিয়ম কিঞ্চিৎ অবগত না হইলে, হিন্দুস্থানী সংগীত কখনই সমাগায়ত্ত্ব হইবে না। সকল শিক্ষার্থীরই ঐ উপদেশ স্মরণ রাখা উচিত। অধুনা অনেকেই নাগরী অক্ষর জানেন; তাঁহারা অনায়াসেই হিন্দী পুস্তক পড়িতে পারেন। কিন্তু প্রথমতঃ কোন হিন্দুস্থানী লোকের নিকট পাঠাভ্যাস করা উচিত। যাহাদের উর্দু অক্ষর অভ্যাস করা বিরক্তিকর হইবে, তাঁহারা রোমান অক্ষরে উর্দু ভাষার পুস্তক পড়িতে পারেন; তাহা অতি সহজ ও চমৎকার।

স্বর-সাধন :—দ্বিতীয়ভাগে সাধন প্রণালীতে নীচে স্বরের প্রত্যেক নাম হিন্দী-উচ্চারণানুসারে আ-কার এ-কার দিয়া লিখিত হইয়াছে: যথা, সা বে গা মা, ইত্যাদি, সাধনার সময় উগ তদ্রূপই উচ্চারণ করিতে হইবে। বঙ্গ-ভাষায় অ-কার যেরূপে উচ্চারিত হয়, তাহাতে মুখ ও কণ্ঠ যথেষ্ট প্রসারিত না হওয়াতে, স্ববোচ্চারণ তত পরিষ্কার ও স্থলিত হয় না। এইজন্যই, যাহারা হিন্দুস্থান হইতে হিন্দী গান উত্তমরূপে অভ্যাস করিয়া আইসেন, তাঁহারা বলেন যে, বাঙ্গালী ভাষায় গান হিন্দীর তায় মিষ্ট হয় না। একথা নিতান্ত অসঙ্গত নহে। বাঙ্গালার স্বর সকল বোজা; হিন্দীর স্বর সকল গোলা। বিশেষ, বাঙ্গালী ভাষায় লঘু গুরুর বিচার না থাকাতে, উহা অস্থির হইয়া নিতান্ত নিস্তেজ ও একঘেয়ে হইয়া পড়িয়াছে; এবং অগ্ন্যান্ত অভাব প্রযুক্ত হিন্দীর তায় বঙ্গ-ভাষার উচ্চারণে বিচিত্রতা নাই। এই হেতু উহা সংগীত কার্ণাট হিন্দীর তায় বিচিত্রতা উৎপাদনে অক্ষম।

খেয়াল ও ধ্রুপদীয় স্বরে, ঈশ্বর বিষয়ক ব্যতীত, অগ্ন্যান্ত উত্তম বিষয়ক বাঙ্গালী গান নাই বলিলেই হয়; এই একটা আমাদের বৃহৎ অভাব রহিয়াছে। এইজন্য এতদিনেও খেয়াল ধ্রুপদ বাঙ্গালীর জাতীয় সংগীত হইতে পারে নাই। অতএব আমাদের বাঙ্গালী কবি ও বাঙ্গালী কালারীৎ, উভয়ে একত্র হইয়া ঐ সকল স্বরে সর্বদা

ব্যবহার্য নানা বিষয়ে উত্তমোত্তম বাঙ্গালা গীত রচনা করা উচিত ; তাহা হইলে-এ সকল সুরের প্রতি সৰ্বসাধারণের আস্থা ও প্রবৃত্তি হইয়া শীঘ্রই দেশময় বিস্তৃত সংগীত জ্ঞানের বিস্তার-নিবন্ধন জাতীয় সভ্যতার উন্নতি হইবে*। ইংলেণ্ডে ধেরূপ ইতালীয়, ফরাসীয় ও জার্মানীয় গীত সকল ইংরাজী ভাষায় অনুবাদ করতঃ, উহা জাতীয় গানের তুল্য কবিতা লইয়াছে, আমরাও সেইরূপ হিন্দী গীত সকল বাঙ্গালায় অনুবাদ করিয়া লইতে পারিলে শীঘ্রই কাঞ্চ সমাধা হইতে পারিত ; কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, তাহা হওয়া অসম্ভব। হিন্দুস্থানী সংগীত নিরক্ষর লোকের হস্তে পড়াতে, হিন্দী গীতের ভাবার্থ প্রায়ই লোপ পাইয়াছে ; আরও, হিন্দী গীতের রচনা প্রায় নিকৃষ্ট, তাহাতে কবিত্ব অতি অল্প, এবং গীতের বর্ণিত বিষয় সকলও শিক্ষিত লোকের রুচির উপযোগী নহে। হিন্দী গান শিক্ষা করিতে ও শুনিতে যে লোকের নীরস বোধ হয়, তাহারও কারণ এই যে, কেবল সুরই শুনিতে ও শিক্ষা করিতে হয়, গানের কথার মজা কিছুই পাওয়া যায় না। সুরের জন্ত কতকগুলি নিবর্তক শব্দ মুখস্থ করা সামান্য অধ্যবসায়ের কার্য্য নহে। বিখ্যাত হিন্দী কবি তুলসীদাস কৃত যে সকল অতীব চমৎকার গীত আছে, কালার্বৈতেরা তাহা ‘ভজ্ঞন’ বলিয়া ব্যবহার করেন না ; ভজ্ঞন ভিখারী, বৈষ্ণবের গেয় বস্তু হওয়াতে, কালার্বৈদিগের নিকট তাহা হয় পদার্থ।

রাগ-রাগিণীযুক্ত ধ্রুপদ, খেয়াল ও টপ্পা বাঙ্গালীর জাতীয় গান নহে ; উহা হিন্দুস্থানের আমদানী, স্ততরাং উহা বাঙ্গালীর পক্ষে নূতন। এই হেতু বাঙ্গালী বহু পরিশ্রম করিয়াও একজন হিন্দুস্থানীর ত্রায় খেয়াল, ধ্রুপদ উৎরাইতে পারেন না। বঙ্গদেশের জাতীয় গান—কীর্ত্তন ও কবি ; পাঁচালী কবিরই প্রকার ভেদ। বহুকাল হইতে অস্বদেশে কীর্ত্তন ও কবির চর্চা হইতেছে। পূর্বে বাঙ্গালীর যে সকল জাতীয়, গ্রাম্য সুর ছিল, তাহা লইয়াই প্রথম কীর্ত্তন ও কবির সৃষ্টি হয়। পরে ক্রমে বহু আলোচনা বশতঃ উহাতে বাহির হইতে নূতন নূতন সুর সন্নিবেশিত হইয়াছে। এই কীর্ত্তন ও কবিত্ব গুর লইয়াই প্রথম যাদ্যের সৃষ্টি হয়। হিন্দুস্থানে যাত্রা নাই ; তথাকার রাসধাবী যাত্রা এরূপ নহে। রাগ-রাগিণীযুক্ত ওস্তাদী গান শিক্ষার উপদেশার্থেই এই গ্রন্থ প্রস্তুত হইতেছে, অতএব ইহাতে বঙ্গদেশীয় সঙ্গীত সম্বন্ধে আর অধিক বর্ণনায় ক্ষান্ত থাকিলাম।

* দুঃখের বিষয় এই যে, এই স্থানে (কোচবিহারে) উত্তম কবি কেহ নাই। তাহা হইলে আমি এই প্রকার বহু বাঙ্গালা গান রচনা করাইবা, তাহাতে খেয়াল ও ধ্রুপদাদি প্রস্তুত করিবা এই গ্রন্থে প্রকাশ করিতাম।

১১শ পরিচ্ছেদ :- সঙ্গীতদ্বারা রসের উদ্দীপনা।

মানব কল্পনা সম্ভূত কোন সামগ্রীর যদি একপাশে থাকে যে তাহা দেখিলে, - শুনিবে, কিম্বা পাঠ করিলে মনোবিকার উৎপন্ন হয়, তবে তাকে 'রস' কহে।* রসোদ্দীপনার মূল বস্তু স্বভাবানুকরণ, যাহা হইতে কাব্য, চিত্র, তৎক্ষণ (ভাস্কর্য্য) ও সঙ্গীত, এই চারিবিদ্যার উৎপত্তি। ইহাদেব দ্বারা যে পক্ষাব বসেব অবতারণা হয়, এমন আব কিছুতেই হয় না। এইজন্য ইউরোপীয় পণ্ডিতেরা ঐ চারিটি বিদ্যাকে 'আলঙ্কারিক কলা' (ফাইন আর্টস), অথবা অনুকরণ কলা নাম দিয়াছেন। বস্তুতঃ এই চারিটি পিত্তাবই সমান উদ্দেশ্য, সেই উদ্দেশ্য স্বভাব বর্ণন। কথার দ্বারা স্বভাবের অনুকরণ কবা কাব্যেব কার্য্য, রং দ্বারা স্বভাব অনুকরণ—চিত্রেব কার্য্য; গঠন ও আকৃতি দ্বারা স্বভাব অনুকরণ—তৎক্ষণের কার্য্য, সেইরূপ সুবেব দ্বারা স্বভাব অনুকরণ কবা সঙ্গীতেব কার্য্য। কেবল মানব মনের ভাব ও আবেগ বর্ণনা কবাই সঙ্গীতেব এক মাত্র কার্য্য নহে, বাহ্য জগতেব সমুদয় শব্দময় কার্য্যই সংগীতেব বর্ণনীয়।

মস্তিষ্কের প্রত্যেক মনোভাব ব্যক্ত করণ বিভিন্ন স্বর আছে, তাহা সামান্য বাক্যও ব্যবহার হয় : যেমন শোকের স্বর এক প্রকার, আনন্দের স্বর আর এক প্রকার, ইত্যাদি। ক্রোধ, প্রেম, স্নেহ, উৎসাহ, ভয়, উল্লাস প্রভৃতি যাবতীয় চিত্তবিকারেব

৭ দ্বিতীয়বার মুদ্রিত 'যশস্বেন্দ্রদীপিকা' ২০৩ পৃষ্ঠায় রসের যেৰূপ ব্যাখ্যা করা হইয়াছে, তাহা নিতান্ত প্রমাণহীন, কেননা তাহাতে লিখিত হইয়াছে যে, কাব্য অথবা সঙ্গীত প্রাণে অন্তঃকরণে যে নিমিত্ত আনন্দোদয় হয়, তাহাকে 'রস' কহে। তবে কাব্য ও সঙ্গীত প্রাণে যদি ভয় বা শোকে উদয় হয়, তাহাকে কি রস বলা যাইবে না? অবশ্যই যাইবে, চিত্রেব যে কোন প্রকার বিকাশ উপস্থিত হইলেই, তাহাকে রস বলা যাইবে। তৎপরে ঐ গ্রন্থের ঐ পৃষ্ঠায় আরও অসঙ্গত কথা লিখিত দৃষ্ট হয়, যথা,—"নায়ক, নায়িকা, চন্দ্র, চন্দন, কোকিল-কুঞ্জিত, ভ্রমর বজ্রারাদি কারণ সঞ্চালনে কাব্য রসের উদয় হয়, সঙ্গীত রস সেকণ নহে, স্বর মুচ্ছনা ভাল ও লম্বাদিতে এই রস সম্ভূত হইয়া থাকে।" নায়ক নায়িকা, চন্দ্র, চন্দন প্রভৃতি কাব্যের বর্ণনীয় বিষয় বটে, কিন্তু চন্দ্র, চন্দনের গাহিত নায়িকা বর্ণনা থাকিলেই যে কাব্যে রসের আবির্ভাব হয় এমন নহে। এমন অনেক কাব্য আছে, যাহাতে নায়ক, নায়িকা, চন্দ্র, চন্দন, কোকিল-কুঞ্জর বসন্ত সমীরণ প্রভৃতির ছড়াছড়ি, অথচ তাহাতে প্রকৃত রস মাত্র নাই। সেইরূপ হয়, ভাল, গমক প্রভৃতি লইয়াই সঙ্গীত হয় বটে, কিন্তু ঐ সকলের বর্ধনভাতেই যে সঙ্গীতে রসের উদয় হয়, তাহা নহে, যেমন—অনেক গায়কের গানে কিছুই রস থাকে না। এ বিষয় ক্রমে বিস্তারিত রূপে বিবৃত হইতেছে।

স্বর বিভিন্ন প্রকার । কবির কাব্যে যে শৃঙ্গার, হাস্য, করুণ, বীর, রৌদ্র, ভয়ানক, বীভৎস, অদ্ভুত ও শাস্ত, এই নয় প্রকার রস ব্যবহার করেন, তাহাদের প্রত্যেকের স্বর আছে; কণ্ঠসঙ্গীতে সেই স্বর উচ্চারিত হইয়া রসের আবির্ভাব হইয়া থাকে । সেই কণ্ঠভঙ্গী কিরূপে হয়, তাহা প্রকাশ করাই সংগীতের কার্য । আমাদের একজন অতি প্রাজ্ঞ ও চিন্তাশীল লেখক বলিয়াছেন যে, “যেমন সকল বস্তুরই উৎকর্ষের একটা চরম সীমা আছে, শব্দেরও তদ্রূপ । বালকের কথা মিষ্ট লাগে; যুবতীর কণ্ঠস্বর মুগ্ধকর; বক্তার স্বরভঙ্গীই বক্তৃতার সার । বক্তৃতা শুনিয়া যত ভাল লাগে, পাঠ করিয়া তত ভাল লাগে না, কেননা সে স্বরভঙ্গী নাই । যে কথা সহজে বলিলে তাহাতে কোন রস পাওয়া যায় না, রসিকের কণ্ঠভঙ্গীতে তাহা অত্যন্ত সরস হয় । কখন কখন একটা মাত্র সামান্য কথায় এত শোক, এত প্রেম, বা এত আফ্লাদ ব্যক্ত হইতে শুনা গিয়াছে যে, শোক বা প্রেম বা আফ্লাদ জানাইবার জন্য রচিত সুদীর্ঘ বক্তৃতায় তাহার শতাংশ পাওয়া যায় না । কিমে এরূপ হয়? কণ্ঠভঙ্গীর গুণে । সেই কণ্ঠভঙ্গীর অবশ্য একটা চরমোৎকর্ষ আছে । সে চরমোৎকর্ষ অত্যন্ত সুখকর হইবে, তাহাতে সন্দেহ কি? কেননা সামান্য কণ্ঠভঙ্গীতেও মনকে চঞ্চল করে । কণ্ঠভঙ্গীর সেই চরমোৎকর্ষই সংগীত ।”*

যে গানে শ্রোতা মগ্নমুগ্ধবৎ না হয়, তাহাকে বিশুদ্ধ সংগীত বলা যাইতে পারে না । অনেকেই গান করেন; এবং সে গানে রাগ, তাল, মান, গমক, সকলই ঠিক থাকে; তথাপি শ্রোতার ভাল লাগে না । সেই গানে অবশ্যই কিছুর অভাব আছে । সেই অভাব যে কি, তাহা না জানিয়া গায়ক শ্রোতারই দোষ দিয়া বলেন যে, তাহার। কিছুই বোঝে না । সেই অভাব রসহীনতা; ঐ গানে কোন রসের আবির্ভাব হয় নাই, সেই জন্য শ্রোতার ভাল লাগে নাই ।

এক্ষণে দেখা যাউক কি উপায়ে অর্থহীন অব্যক্ত স্বর দ্বারা নানাবিধ রসের অবতারণা করা যায় । স্বরগ্রামস্থ স্বরাবলির সহিত মনের সম্বন্ধই উহার মূল । ঐ সম্বন্ধ না থাকিলে সারগম দ্বারা চিত্তবিস্তারাদি ব্যক্ত করা সম্ভব হইত না । যে সকল স্বর কোন এক খরজের অনুগত, তাহাদিগকে “গ্রামিক” বলা যায় । স্বর খরজানুগত না হইলে সে সুরের সহিত মনের সম্বন্ধ হয় না । সেই সম্বন্ধ কি প্রকার, তাহা নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে ।

গ্রামিক সুরের সহিত মনের সম্বন্ধ* ।

৮ খরজ—স।—অচল বা বিশ্রামদায়ক সুর ।

(উচ্চ সম-প্রকৃতিক)

৭ নিখাদ—নি—তীক্ষ্ণ বা প্রদর্শক সুর ।

৬ ধৈবত—ধ—কাঁছনে বা শোকসূচক সুর ।

৫ পঞ্চম—প—জন্মকাল বা পরিস্কার সুর ।

৪ মধ্যম—ম—নিরাশ বা ভয়সূচক সুর ।

৩ গান্ধার—গা—ধীব বা শান্তিপ্রদ সুর ।

২ রিখব—রি—আশ্বাস বা উৎসাহসূচক সুর ।

১ খরজ—স।—অচল বা বিশ্রামদায়ক সুর ।

সুর সমূহের ঐ সকল প্রকৃতি সা-এর সহিত উহাদের সম্পর্কের উপরই নির্ভর ; অতএব প্রতিবাবে সা-এর পর ধীরে ধীরে রি গ ম প্রভৃতি উচ্চারণ করিলে ঐ সকল ভাব মনে উদয় হয় । সুর সমূহের ঐ সকল প্রকৃতি ভাল করিয়া প্রণিধান পূর্বক স্বর-সাধন করিলে অব্যয় সুরজ্ঞান জন্মে । নি যে তীক্ষ্ণ অর্থাৎ কড়া সুর, তাহা সহজেই প্রতীয়মান হইবে ; উহাকে ‘প্রদর্শক’ বলার তাৎপর্য এই যে, উহা সর্বদা সা-কে খুঁজিয়া বেড়ায় ও দেখায় ; অর্থাৎ নি-এর পর স্বতঃই সা উচ্চারণ করিতে ইচ্ছা হয়, নতুবা আক্ষেপ থাকিয়া যায় । ! স : — | গ : ম ! প : — | ন : — | এই তানটা গাইলেই ঐ সত্য উপলব্ধি হইবে ।

* গ্রামিক সুরের সহিত মানব মনের সম্বন্ধ নিকপণ করা তত সহজ কাব্য নহে , তজ্জন্য সমূহ অভিনিবেশ, স্বকৃতি ও সতর্কতার প্রয়োজন । জ্যেদে বের্যার্নেল, ডাক্তার কলকট্, ডাক্তার ব্রাইস, জন কার্ভেন, প্রভৃতি ইউরোপের বিখ্যাত সঙ্গীতবেত্তাদিগের দিচ্ছান্তকৃত মতানুসারে এই সম্বন্ধ নিরূপণ করা হইয়াছে ।

গ্রামিক সুরের যে যে প্রকৃতি উপরে দেখান হইল, তাহা কেহ কেহ সহসা বিবাস নাও করিতে পারেন; কারণ ভারতের আধুনিক সংগীতবিদগণের মধ্যে অতি অল্প লোকেই সুরের ঐ প্রকার রস-ব্যক্তি গুণের পর্যালোচনা করিয়াছেন। কিন্তু ঐ বিষয়ে প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থকারগণের অমনোযোগ ছিল না। তাহা তাঁহাদের গ্রন্থে দৃষ্ট হয়। সংগীত-রত্নাকরের ঘটপঞ্চাশত্তম শ্লোকে* লিখিত আছে,—সা ও রি বীর, অভূত ও রোদ্র রস ব্যঞ্জক; ধ বীভৎস ও ভয়ানক; গ ও নি করুণ; এবং ম ও প হাস্য ও শৃঙ্গার রস ব্যঞ্জক স্মৃ। পরন্তু ইহা পূর্বোক্ত মতের সহিত এক্য হয় না। সংগীত-রত্নাকর কর্তা যেরূপ এক একটা সুরের রস নিরূপণ করিয়াছেন, তাহা যুক্তি ও স্বভাব সঙ্গত নহে; কারণ দুই সুরের কমে এক সুরে কোন ভাব ব্যক্ত হয় না। সুরমাং অর্থও হয় না; অর্থ ব্যতীত রসের নিশ্চয়তা হইতে পারে না। এইজন্যই আমি ‘গ্রামিক সুর’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছি, অর্থাৎ সা যে সকল সুরের নিয়ন্তা। খরজের ঐ সম্পর্ক ব্যতীত অগাথা সুর স্ব স্ব প্রধান; তাহারাও এক এক খরজের কণ ধারণ করিতে পারে। যাহা হউক, প্রাচীন মতের সহিত আধুনিক মতের এক্য হয় না; কেননা সেকালের স্বর-গ্রাম আর এক প্রকার ছিল; আর, বিভিন্ন সংস্কৃত গ্রন্থকারের মতও একরূপ নহে।†

সুরের পূর্ব প্রকাশিত মানসিক সম্বন্ধের প্রমাণ স্বরূপ কএকটি দৃষ্টান্ত প্রদত্ত হইতেছে। | ম :— | ধ : ম | স :— | এই তানের শেষ সুরটী কেমন উৎসাহ-জনক, আশ্বেপ রহিত, ও নির্ভীক। ঐ শেষ সুরটীর ওজন ষ্টিক রাখিয়া, উহার পূর্ববর্তী সুরগুলি পরিবর্তন করিলে ভিন্ন খরজের সম্পর্ক বশতঃ উহার প্রকৃতিরও পরিবর্তন হয়; যথা— | প :— | ন : র | স :— | এক্ষণে এই শেষ সা সুরটী কেমন আতঙ্ক ও ভয়ের ভাব প্রকাশ করিতেছে।

উক্ত প্রথম উদাহরণে বাঁস্তবিক— | স :— | গ : স | প :— | ও দ্বিতীয়ে | স : | গ : প | ম :— | এই দুই তানই নিম্পন্ন হইয়াছে। অতএব খরজ ভেদে একই ওজনের সুর একবার প, একবার ম হওয়াতে, তাহার সাংগীতিক প্রকৃতির,

* “স রা বীরেঃভূতে রোদ্রে ধো বীভৎসে ভয়ানকে।

কার্ধো গ-নী তু করুণে হাস্য শৃঙ্গারমোঃ পো ॥”

† যথা—“স-মৌ হাস্তে চ শৃঙ্গারে স্ব-রো স্রাতাং তথা ধ-নী।

পো বীভৎসে তথা নৈন্তে ভয়ানক রসে ভবেৎ।

রসে শৃঙ্গারকে রিঃ আদ্যাকারো হাস্যকে পুনঃ ॥”

সঙ্গীত পারিজাত।

এবং মানসিক ফলেরও প্রভেদ হইতেছে। | স:— | গ: স | ন: স | র:—এই
তানে রি-এর উৎসাহদায়িনী প্রকৃতি বুঝা যাইবে। গ: প | স:— | ন:— | ধ:—
তানে ধ-এর হৃৎ ও রোদন প্রকাশ পাইতেছে। | স, র: গ, ম | প:— | ম:—প |
গ:—এই তানে গ-এর শাস্তিদায়িনী প্রকৃতি হৃদয় প্রতীয়মান হইতেছে। গ্রামিক
স্বরের স্ব স্ব প্রকৃতি এরূপ।

আবার এক স্বরের আশে পাশে ভিন্ন ভিন্ন স্বর থাকিলে তাহার প্রকৃতির ব্যতিক্রম
হয়, কেননা তাহাতে স্বরের পরস্পর সম্পর্কের পরিবর্তন হয়; যেমন কোন একটা রং-
এর চারিদিকে একবার এক রং দিলে এক অর্থ, আর এক রং দিলে অন্য অর্থ হয়;
রং পরিবর্তনে যেমন অর্থের পরিবর্তন হয়, স্বরেরও তদ্রূপ। স্বরের ওজনের ও রূপের
তারতম্য, ক্ষত উচ্চারণে, ও উচ্চারণ-ভঙ্গীর ইত্যর-বিশেষে স্বরের প্রকৃতির ব্যতিক্রম
হয় খটে; কিন্তু গানের সম্পর্ক নিবন্ধন এর সকল যে প্রকার মানসিক ফলোৎপাদনের
ক্ষমতা ধারণ করে, তাহাই উপরে বিবর্তিত হ'ল।

স্বর-শ্রেণীর আরোহণ গতি দ্বারা আবেগ ও উৎসাহের বৃদ্ধি প্রকাশ পায়; এবং
অরোহণ গতি দ্বারা তদ্বিপরীত ভাব প্রকাশিত হইয়া থাকে। সামান্যত একটা স্বর
ভরাইয়া, তাহা হইতে উঠে এক বা দুই পৃষ্ঠাস্বর ব্যবহৃত স্বরোচ্চারণে আনন্দ, উৎসাহ,
তেজ, প্রভৃতি ভাবের উদয় হয়। তাহা হইতে অঙ্গাস্তর কিম্বা দেড় অস্তর ব্যবধানে
এব চড়িলে শোক, নিরাশা, দুর্কলতা, প্রভৃতি ভাবের সমাবেশ হয়; ক্রন্দন ধ্বনিতে
এবং হীনতায়ুক্ত খাঙ্কার স্বরে সচরাচর এই প্রকার স্বরই প্রাপ্ত হওয়া যায়। স্বর সকল
প্রথমে সবলে উচ্চারণ করিয়া পরে মৃদু করিলে, উৎসাহাত্মক রসের আবির্ভাব হয়,
এবং তদ্বিপরীত কার্যে অর্থাৎ মৃদু আরম্ভ করিয়া ক্রমে বল প্রয়োগ করিলে, হতাশ, ক্ষুব্ধ,
করুণ, প্রভৃতি ভাব প্রকাশ পায়। স্বর সকল আশ্রু ও মিড় বিহীনে পৃথক পৃথক স্পষ্ট
স্পষ্ট করিয়া গাইলে, উৎসাহ, তেজ, ও বীর ভাবাদির আবির্ভাব হয়; এবং তাহাদিগকে
আশ্রু ও মিড় যুক্ত করিয়া গাইলে তদ্বিপরীত রসের অর্থাৎ নিরাশা, দৌর্কল্য, ও শোক-
হৃৎখাদি ভাবের উদয় হইয়া থাকে। স্বর-কম্পন ও গিট্কারী শৃঙ্গার ও করুণ রস-বাস্তব,
রোদনের সময় কণ্ঠ কম্পিত হইয়া গদগদ স্বর হয়, এবং ভয় পাইলেও স্বর কম্পিত হয়।
কম্পন ও গিট্কারীযুক্ত স্বর প্রেম জ্ঞাপনের উপযোগী, কেননা করুণার উদ্বেগ ভিন্ন
প্রেম উৎপন্ন হয় না। স্বর সকল দীর্ঘাস্তর ব্যবহৃত হইয়া প্রব গতিতে উচ্চারিত হইলে,
আনন্দ, উৎসাহাদি ভাববাস্তব হয়।

হিন্দু সঙ্গীতের ব্যবসায়ী ওস্তাদগণ প্রায়ই নিরক্ষর; সুতরাং গানের কথা ভাবার্থের
প্রতি তাহাদের যথোচিত উপলব্ধি না থাকাতে, গীতের কবিত্বের প্রতি তাহাদের আস্থা

নাই ; এবং সেইজন্য কথার ভাবার্থানুসারে যথাযোগ্য রসের অবতারণা সম্বন্ধে তাঁহাদের অজ্ঞানতাও নাই । বস্তুতঃ এই বিষয় সম্যক্ প্রাধান্য করিতে মাজিত বুদ্ধি ও রুচির প্রয়োজন । রাগ-রাগিণী ও তাল লয় বিশুদ্ধ হইল কিনা, কেবল সেই বিষয়ে ওস্তাদেরা অধিক মনোযোগী হওয়াতে, হিন্দুস্থানী গানের ভাবার্থ লোপ পাইয়াছে ; ইহা পূর্ব পরিচ্ছেদে বলিয়াছি । এই হেতু ওস্তাদী গানে যথা-রস-সঙ্গত করিয়া গান করার রীতি উঠিয়া গিয়াছে । ইহা যে যথেষ্ট আক্ষেপের বিষয়, তাহা কে না স্বীকার করিবে ? যেখানে যে রসের প্রয়োজন, তাহার অবতারণা পূর্বক শ্রোতার মনে সেইরূপ ভাবোদ্দীপনের চেষ্টা না পাইয়া, ওস্তাদগণ সর্বদা দুঃসাধ্য কর্তব্যপূর্ণ গলাবাজী দ্বারাই লোকের মনোবশীল করার চেষ্টা করেন । ইহাতে তাঁহাদের পবিত্রম বৃথা যায়, ও অভীক্ষিত ফল লাভও হয় না । সমজ্ঞদার লোক ব্যতীত অপর সাধারণে যে কালাবর্তী গানের প্রতি অনাস্থা প্রকাশ করে, তাহাবও মূল কারণ ঐ । বাস্তবিক সংগীতালোচনার এই কুরীতি সর্বত্র প্রচলিত । ইহা যে আমাদের জাতীয় নিকৃষ্ট রুচির পরিচয় দিতেছে, তাহার সন্দেহ নাই । শ্রোতৃবর্গের কচি উন্নত হইলে, ব্যবসায়ী ওস্তাদেবাও তদনুসারিণী শিক্ষা ও সাধনা অবলম্বন করিতে বাধ্য হন । অতএব যাহাতে ঐ রুচির উৎকর্ষাবধান হয়, তজ্জন্য আমাদের কৃতবিদ্য ভদ্র সমাজের বিশেষ যত্নবান হওয়া উচিত । বিশুদ্ধ সঙ্গীত-জ্ঞানাভাবে লোকের সঙ্গীত বিষয়ে কুসংস্কার অনেক , এবং সেইজন্য সঙ্গীত ব্যবসায়ী ওস্তাদেরাও যাহা ইচ্ছা তাহাই করিয়া থাকেন ।

অনেকের একপ সংস্কার যে, যে সঙ্গীত শ্রবণে নিদ্রাবেশ হয়, তাহাই তাঁহাদের মতে উৎকৃষ্ট , ইহা এক মহা ভ্রান্তি । বিচিত্রতাহীন একঘেয়ে সঙ্গীত শুনিলেই নিদ্রা আইসে । যে সঙ্গীতে ক্ষণে ক্ষণে নতুন নতুন কর্তব্য ও তান ও তৎসহিত নতুন নতুন রসের আবির্ভাব হয়, তাহা শুনিলে তন্দ্রাভিভূত অথবা নির্জীব ব্যক্তিও জাগ্রত ও সজীব হয় । তাম্বুরা ও সেতার বাজ্য পাঁচ সাত মিনিট শুনিলে, অনেকের, বিশেষতঃ বালকদিগের, নিদ্রা আইসে, ইহা প্রায়ই দেখা গিয়াছে ; তাহার কারণ একঘেয়ে শব্দ । তাম্বুরার বাজ্য একঘেয়ে, সকলেই জানেন, সেতারের নায়কী তার ব্যতীত অগ্ন্যগ্ন্য তার একঘেয়ে রূপে ধ্বনিত হয় । রাত্রে শয়ন সময়ে সোঁ সোঁ করিয়া বৃষ্টি পড়িতে থাকিলে, শীঘ্রই নিদ্রা আইসে ; কোন সুরে ‘আয় আয়’ করিয়া শিশুগণকে নিদ্রাভিভূত করা হয় ; এ সমস্তেরই কারণ একঘেয়ে শব্দ । একঘেয়ে শব্দ শুনিলে শুনিলে স্বাভাবিক বিরক্ত হইয়া যায়, এবং সেই হেতু স্নায়ু সকল শীঘ্রই ক্লান্ত হওয়াতে নিদ্রা উপস্থিত হয় ।

কেবল শ্রবণেন্দ্রিয়ের তৃপ্তি সাধন করাই সঙ্গীতবিচার মূখ্য উদ্দেশ্য হওয়া উচিত

নহে । সঙ্গীত দ্বারা যাহাতে মানসিক সুখ সম্পাদিত হয়, তাহাই করা উচিত । চিত্তবিকার ঘটাইয়া, মনের আবেগ উচ্ছলিত করতঃ শ্রোতাকে মুগ্ধ করাই সঙ্গীতের শ্রেষ্ঠ ব্যবহার । স্বর-বিশ্রাস দ্বারা চিত্তবিকারাদি বর্ণনা করা কঠিন কার্য্য হইলেও, উহাই সংগীতের আশ্রয় ব্যবহার । আমাদের জাতীয় পছন্দ ও রুচির হীনাবস্থা জন্ত, সকল বিষয়েরই সমান দুর্দশা দৃষ্ট হইয়া থাকে । যিনি সাহিত্য রচনা করিবেন, তিনি আপাদমস্তক অল্পপ্রাসবিশিষ্ট কঠিন কঠিন সংস্কৃত শব্দ বড় বড় সমাসে যোজনা করিয়া লিখিবেন ; চিত্রকর ছবিতে রক্ত, পীত, নীল, হরিৎ প্রভৃতি উজ্জ্বল বর্ণ সকল ব্যবহার করিয়া নয়ন বলসাইবেন ; যিনি মূল্যবান পরিচ্ছদ পরিবেন, তিনি এক থান কিংখাপট গায়ে জড়াইবেন ; ঘৃত ও মসলা ব্যতীত ব্যঞ্জন উপাদেয় হয় না, ততএব সখের ব্যঞ্জনে এত ঘৃত ও মসলা দেওয়া হইবে যে, এক জনের খাওয়া পাঁচ জনেও খাইয়া ফুরাইতে পারিবে না । আমাদের সংগীতেও সেইরূপ । ‘রেক্কাহার’, কম্পন, মিড, গিট্কারী এই সকল সংগীতের অলঙ্কার ; অতএব গায়ক গানের আপাদমস্তক ঐ সকল অলঙ্কারে আচ্ছন্ন করিয়া, নিজের সাধনার ও কর্তব্যশক্তির আতিশয্য দেখান । অধুনা লেখাপড়ার উন্নতির সাহিত্য অনেক বিষয়ে লোকের রুচি সুপথে নীত হইতেছে । কিন্তু সংগীত বিষয়ে এখনও লোকের সুকচির উদয় হয় নাই ; ইহার কারণ কৃতবিদ্য লোকদিগের মধ্যে সংগীত চর্চার অভাব ।

অশ্বদেশীয় কোন কোন সংগীতবিৎ লোকের এরূপ বিশ্বাস যে, রাগ-রাগিণীদ্বারা মানবীয় চিত্ত-বিকার সকল যথোচিতরূপে বর্ণিত হয় । এই সংস্কারে, সম্পূর্ণ না হউক, কতক ভ্রান্তি লক্ষিত হয়, কেননা অধুনা রাগ-রাগিণীগণ যে মূর্তি ধারণ করিয়াছে, তাহাতে তাহাদের সকল প্রকার রসোদ্দীপনা শক্তি লোপ পাইয়াছে । প্রাচীন সংগীত-গ্রন্থকারগণ কৃতবিদ্য পাণ্ডিত্য লোক ছিলেন । তাঁহারা জানিতেন যে, কাব্যে যেসকল রসের অবতারণা প্রয়োজন, সংগীতেও তদ্রূপ ; এইজন্ত তাঁহারা গানের স্বর-বিশ্রাস সমূহের নাম ‘রাগ’ রাখিয়াছেন, অর্থাৎ যদ্বারা মনের আবেগ ব্যক্ত হয় ; এবং তাঁহারা এক এক রাগ এক এক রসে গাওয়ারও নিয়ম করিয়াছিলেন । কিন্তু স্বর সকল কি প্রকারে বিভক্ত হইলে কি অর্থ হয়—কি রস হয়, অগ্রে তাহার মীমাংসা না করিয়া এমনই রাগের রস নিরূপণ করিতে, তাঁহাদের মতও পরস্পর ঐক্য হয় নাই । যেমন—‘নারদ সংহিতায়’ বেলাবলীকে বীররস-ব্যঞ্জক বলিয়া বর্ণিত আছে ; কিন্তু ‘সংগীত-দামোদরে’ উহাকে করুণ রসের অন্তর্গত করা হইয়াছে । যাহা হউক, প্রাচীন মত সকলের ঐক্যানৈকে অধুনা আমাদের কোন ক্ষতিবৃদ্ধি নাই, কারণ রাগ-রাগিণীদের প্রাচীন মূর্তি এক্ষণে আর নাই । যেমন—আধুনিক কালের ভৈরবী করুণ রসের রাগিণী ; কিন্তু পুরাকালে উহার

যে যুক্তি ছিল, তদন্তসারে উহা তখন হাশুরসের উপযোগী ছিল * । অধুনা ধ্রুপদ, খেয়াল ও টপ্পা প্রভৃতি গান যে রীতিতে গাওয়ার প্রথা হইয়াছে, তাহাতে তাবৎ রাগই শৃঙ্খার ও করুণ রস-ব্যাঞ্জক হইয়াছে । আমাদের সকল গানেই আক্ষেপ ও করুণার উদ্দীপন হয় এবং গায়কদিগের চেষ্টাও তাই । বস্তুত আধুনিক ভারত সংগীত আধুনিক ভারতীয় লোকদিগের জাতীয় প্রকৃতি অল্পরূপ । অনেক চিন্তাশীল বহুদর্শী লোকে বলেন যে, কোন্ দেশীয় লোকের জাতীয় প্রকৃতি কিরূপ তাহা তাহাদের সংগীতেই জানা যায় । ইহা অতি সারবান ও স্বার্থক কথা । হিন্দু জাতির অধঃপতনাবধি তাহাদের সে উৎসাহ নাই, সে তেজ নাই, গুতবাস আধুনিক হিন্দু সংগীতও তেজ-হীন ও উৎসাহহীন হইয়া গিয়াছে । বৎকাল হইতে বিদেশীয় রাজপুত্র কর্তৃক সর্বদা প্রগীড়ন জ্ঞাত হিন্দুদিগের জাতীয় স্মৃতি না থাকাত, তাহাদের করুণ রসোদ্দীপক সংগীতই অধিক ভাল লাগে । মুসলমান নবাববাদসারী যদিও হিন্দু সংগীতের যথেষ্ট চর্চা করিতেন, কিন্তু তাহাদের বিলাসপ্রিয়তার আধিক্যে সংগীতও সেই প্রকৃতিতে পরিণত হইয়াছে । আর এক কথা এই যে, মুসলমানদিগের প্রধান উৎসবাদি শোক-মূলক হওয়াতে, তাহাদেরও শোকোদ্দীপক সংগীতেই অধিক প্রয়োজন । এই সকল নানা কারণে হিন্দু সংগীতে অত্যাশ্রয় বসাপেখা করণ রসের প্রাধান্যই অধিক ।

‘সংগীতসাব’ কর্তা ঐ গায়েব ২৩ পৃষ্ঠায় নট, সিদ্ধুডা, মাঝোয়া, শঙ্করা, প্রভৃতি কয়েকটা রাগকে বীর-রসোদ্দীপক বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন, কিন্তু বীর-রসের প্রকৃতি একরূপ, ঐ সকল রাগেই প্রকৃত আবেগ একরূপ । ঐ সকল রাগের ঐ তেজস্বিতা আছে, যে তদ্বারা বীরত্বের অনুকরণ হইবে ? উহাও যথেষ্ট করুণ ভাষায় । গোস্বামী মহাশয় নট ও সিদ্ধুডার গানে হয়ত যুদ্ধাদি বর্ণনা পাইয়াছেন, এবং প্রাচীন কবিরা নটের দ্বারা ইহাকে সাংগামিক যুগ্মি দিয়াছেন, তাহাতেই তিনি উহাদিগকে বীর-রসের রাগ মনে করিয়াছেন । পুর্বকালে নট, শঙ্করা, প্রভৃতির বীর যুক্তি থাকিতে পারে ; কিন্তু এক্ষণে তাহা নাই । উহাদিগকে বীর-রসোদ্দীপক করিতে হইলে, উহাদের প্রচলিত যুক্তি সম্পূর্ণ পরিবর্তন করিতে হয় । গোস্বামী মহাশয় ভৈবব, কল্যাণ, সাহানা, প্রভৃতিতে হাশুরসের রাগ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন, ইহাও কার্যত ঠিক নহে । বিবাহাদি শুভ কার্যে সাহানা, কল্যাণ প্রভৃতি রাগ ব্যাহৃত হওয়া দেশ-প্রথা মাত্র, নতুবা আনন্দ, হাশু, দৌতুক, প্রভৃতির যুক্তি স্বতন্ত্র, তাহা ঐ সকল রাগের আধুনিক প্রচলিত যুক্তিতে পরিব্যক্ত হয় না ।

* বানদী মালদা চৈব ভৈরবী মাধবী তথা ।

আনন্দাংশ ইতি প্রোক্তা গীতসুত্রে গানকোবিদৈঃ ॥” সঙ্গীত দামোদর ।

আমাদের দেশে নাট্য-সংগীত (*Dramatic Music*) নাই। যেমন কাব্যের চরমোৎকর্ষ নাটক, তেমনি সংগীতের চরমোৎকর্ষ নাট্য-সংগীত। হিন্দুস্থানে নাটক-ভিনয়, কি যাত্রা নাই; সেইজন্ত নাট্য-সংগীতের উৎপত্তি হয় নাই। ইহা নাটকাদি অভিনয়ে, ও যাত্রায় বিশেষ প্রয়োজনীয়। অধুনা অস্বদেশে ঐ সকল কার্যে যে প্রকার সংগীত ব্যবহৃত হইতেছে, তাহা নাট্য-সংগীত নহে, সে সগঠিত বৈঠকী সংগীত। নাট্য-সংগীত অতি কঠিন ব্যাপার, ইহাতে সুরের ও স্বভাবের সমাচীন অধ্যয়ন, ও সমূহ ব্যুৎপত্তির প্রয়োজন। মানব মনের সামান্য পরিবেশ ও বাহ্য জগতের যে সকল শব্দময়ী ঘটনার সহিত মানব কার্যের সম্বন্ধ থাকে, তৎসমুদয় ধরে “প্রকাশ পূরক, স্রোতার মনে ভ্রান্তি উৎপাদন করা নাট্য সংগীতের কাব্য। ইউরোপে বর্তমান শতাব্দীর মধ্যে নাট্য-সংগীতের যথেষ্ট উন্নতি হইয়াছে, পূর্বে তত ছিল না। তথায় ‘অরে’ নামক অভিনয়ে যে প্রণালীর সংগীত ব্যবহৃত হইত, তাহাই প্রকৃত নাট্য-সংগীত। বাঙ্গালায় অপেরার “গীতিনাট্য” নাম দেওয়া হইয়াছে, কিন্তু অপেরার জায় “সংগীতিক রচনা-গোশল এখনও আমাদের সংগীতবেত্তাদিগের খবরে আইসে নাই। কেমন করিয়া আমরা শিক্ষানুষ্ঠান নিবন্ধন গায়ক ও গায়িকাগণের নিকট নাট্য-সংগীত প্রত্যাশা করি যখন। আমাদের যাত্রায় যখন যে বসন্ত প্রয়োজন হইতেছে, তাহা গানের কথা দ্বারা সম্পূর্ণ হইতেছে, সুরে সে সকল রস যথোচিত রূপে বর্ণিত হইতেছে না, সেইজন্ত যাত্রা ও গীতিনাট্যাদি সম্যক ফলোপধায়ক হয় না। পূর্বে কেবল গোবিন্দ অমিকাবীর যাত্রায় কতক নাট্য-সঙ্গীত ব্যবহৃত হইত; সেইজন্ত তাহা সর্বসাধারণের চক্ষুর সম্মুখে ছিল।

সুর-বচনগণ গানের সব বসাইবার সময় তাহার ভাবার্থের প্রতি কখনও মনোযোগ করেন না, এবং রাগ-রাগিণীর অবলম্বন ভিন্ন গীতে সুর বসাইবার প্রথা না থাকাতে, গায়ক গানে প্রয়োজনীয় রসের যথোচিত বিকাশ হয় না। পূর্বকাল হইতে এত প্রকার রাগ-রাগিণীর উদ্ভব হইয়াছে যে, অতুলসংখ্যক দ্বারা তাহাদের মধ্যে যাবতীয় মনোভাব প্রকাশক সুর-বিজ্ঞান পাওয়া যায়তে পারে, এ কথা কত দূর সম্ভব বলা যায় না। কিন্তু তাহা হইলেই বা কি? নূতন রচনা করার সময় পুরাতন সুর-বিজ্ঞান যে রাগ-রাগিণী, তাহা অবলম্বন না করিলে দোষ হয়, ইহা কুসংস্কার ভিন্ন আর কি বলা যাইবে? হিন্দুস্থানী সঙ্গীতবিদগণ কালারূপের এই সংস্কার বদ্ধমূল যে, রাগ-রাগিণী—পুরাতন সুর বিধান—ব্যতীত সঙ্গীত উত্তম হইতে পারে না, সেইজন্তই গুস্তাদী সঙ্গীতে রাগ রাগিণী ছাড়া নূতনতর সুর-যोजना করার প্রথা নাই। আসল কথা এই যে, কালারূপী সংগীতরচয়িতাগণের মধ্যে তেমন প্রতিভাসম্পন্ন সুর-কবি কেহ

জন্মান নাই, যিনি রাগ-রাগিণী ব্যতীত রস-ভাবপূর্ণ নৃতনতর স্বর যোজন্য করিতে পারেন। প্রসিদ্ধ তানসেনও সেরূপ স্বর-কবি ছিলেন না; কারণ তিনি মিশ্রণ ব্যতীত নৃতন স্বর-বিশ্লেষণ রচনা করেন নাই।

কুসংস্কার এবং গোঁড়ামী যেমন সবল বিষয়েই উন্নতির পরম শত্রু, সঙ্গীতেও ততোধিক। উন্নতি প্রতিরোধক কুসংস্কার নিবন্ধন সঙ্গীত-নিপুণ লোকদিগের নৃতন স্বর রচনার প্রতিভা প্রস্তুতিতে হইতে পারে নাই। ক্ষমতার উদয় হইলে আপনাই হইতে উক্ত অযুক্ত প্রথা অন্তর্হিত হইয়া যাইবে, তাহার সন্দেহ নাই। বঙ্গদেশোপেক্ষা হিন্দুস্থানে ঐ সকল কুসংস্কার আরও প্রবল। বঙ্গদেশে অগ্ণাত বিষয়ের সহিত সঙ্গীত বিষয়েও লোকের স্বাধীনতা থাকাতে, এতদ্দেশে অনেক প্রকার নৃতন সুরের ও তালের উদ্ভব হইয়াছে। কীর্তন তাহার প্রসিদ্ধ দৃষ্টান্ত। ইদানী হিন্দুস্থানী সঙ্গীত প্রবিষ্ট হইয়া সেই স্বাধীনতা ক্রমে দূর্ব করিতেছে। এটি যে অমঙ্গলের বিষয়, তাহা কালানুগুণ কখনই স্বীকার করিবেন না। কিন্তু বাস্তবিক সেই জগৎই নাট্যাভিনয়ে ও যাত্রায় সঙ্গীতেব ব্যাপার ক্রমেই অতীব শোচনীয় ও জঘন্য হইয়া উঠিতেছে। একপও অনেকে তক করেন যে, আমাদের এতপ্রকার ছিল ও এখনও আছে যে, যে কোন নৃতন স্বর-বিশ্লেষণ বলিবে তাহা কোন না কোন এক রাগের মধ্যে অবশ্যই পাওয়া যায়। ইহা নিতান্তই অত্যাচার। বঙ্গদেশে এমন অনেক সুর আছে যাহাতে বাগ-রাগিণীর কোন গন্ধ নাই। পৃথিবী এত পুরাতন হইয়াছে যে, নৃতন আব কিছুই হইতে পারে না, ইহা একদল তাকিকের মত বটে। কিন্তু প্রত্যেক নৃতন রচনার সময়েই কি লোকে পুৰাতন বচনার নকল করে? যাহার ক্ষমতা থাকে, সে নৃতন সৃষ্টি অক্লেশে কবে। কিন্তু সে ক্ষমতা সকলের হয় না; এইজগৎই নৃতন রচনার এত প্রশংসা। পূর্বে রাগ-রাগিণীবিবরণে বলিয়াছি যে, প্রাচীনকাল হইতে অসংখ্য রাগ প্রচলিত হইয়াছিল বটে, কিন্তু এক্ষণে তাহার সিকিমাাত্র প্রচলিত আছে কিনা সন্দেহ, অতএব এখন নৃতন রচনা করাব প্রশস্ত ক্ষেত্র হইয়াছে।

এক বাগে একটি গানের সমগ্র বস প্রকাশিত হইতে পাবে না, কারণ অনেক স্থলে একটা কলির মধ্যেই বিবিধ ভাবের সমাবেশ হয়, তাহা একাধিক রাগ ব্যতীত উচিত মত পরিব্যক্ত হইতে পারে না। কিন্তু, কালানুগুণ সঙ্গীতবেত্তারা এক কলির মধ্যে বহু রাগের সংযোগ নিতান্ত দৃষ্ট মনে করেন, সেই জগৎ তাহারা তাহার নাম জঙ্ঘা রাখিয়াছেন, অর্থাৎ ঝাঁটি নয়। স্বরলিপির অভাবে লোকে বিশুদ্ধরূপে গান শিক্ষা করিতে না পাওয়াতেই, গানের আত্মোপাস্তে রাগ বিশুদ্ধ রাখাই সঙ্গীত চর্চার পরাকাষ্ঠা বলিয়া গণ্য হইয়াছে। সাধারণে স্বরলিপি যথেষ্ট ব্যবহার করিতে শিখিলে, রাগ বিশুদ্ধ রাখার

কাঠিগ দূর হইয়া তাহাতে আর প্রশংসা থাকিবে না, তখন অত্যন্ত উচ্চতর বিষয়ের প্রশংসা হইয়া উঠিবে ; যথা—স্বভাব বর্ণন, ও রসের অবতারণ ।

এতদ্দেশে প্রকৃত নাট্য-সঙ্গীতের ব্যবহার আরম্ভ হইলেই রাগ-রাগিণীর তত বাধা-বাধি থাকিবে না, ইহা নিশ্চয় । কিন্তু তাহা শীঘ্র হইতেছে না, কেননা উহা সঙ্গীতে অসাধারণ ব্যুৎপত্তি সাপেক্ষ । অধুনা বঙ্গদেশে পূর্বাপেক্ষা রাগ-রাগিণীর চর্চা অনেক গ্রাসি হইয়াছে । সকলে রাগ-রাগিণীর রহস্য একবার বিশেষরূপ অবগত না হইলে, সঙ্গীতের উন্নতি আরম্ভ হইবে না । যাহা হউক, সঙ্গীতের উন্নতি হওয়া দূরের কথা, আমাদের যাহা আছে তাহাই অগ্রে লোকে শিক্ষা করিয়া লউক । অতএব গান শিক্ষার্থীর প্রতি এই উপদেশ যে তিনি গুস্তাদিদিগের গলাবান্ধিতে মুগ্ধ হইয়া কেবল তাহারই অনুকরণে সমস্ত অব্যবসায় ব্যয় না করেন । গলাবান্ধি যে একেবারে নিস্প্রয়োজন তাহা নহে, তাহারও উপযুক্ত স্থান আছে ; সেই স্থান চিনিয়া তথায় প্রয়োগ করিতে হইবে । গলাবান্ধিও গানের রস-ভাবের উপর নির্ভর করে ; অতএব গান বচক ও গায়ক, উভয়ের প্রতি এই উপদেশ যে, গানের ভাবার্থানুসারে রসের অবতারণার প্রতি তাঁহাদের মনোযোগী হওয়া উচিত এবং রাগ নির্বাচন করিয়া, গীতে যোজন্য করা উচিত । কিন্তু হিন্দি গানে উহা উপযুক্ত মত হওয়া দুষ্ট হইবে, কেননা হিন্দি গানের অর্থ সংঘটন প্রায়ই হয় না । আর তাহা হইলেই বা কি ? হিন্দি ভিন্ন ভাষা ; বাঙ্গালীর তাহা কখনই স্বাভাবিক হইবে না । আমাদের দেশীয় ভাষায় কতকগুলি সদর্থযুক্ত ও উত্তম কবিত্ব পূর্ণ গান আছে, তাহা যথা-রস-সঙ্গত কবিত্ব গাওয়া যাইতে পারে । কিন্তু হুতাগ্য বশতঃ সঙ্গীতের বিশুদ্ধ অনুশীলনের মধ্যে গুস্তাদী গৌড়ামী এতদূর প্রবেশ কবিত্ব আছে যে, বাঙ্গালী গান রাগ-রাগিণীবিশিষ্ট হইলেও, হিন্দুস্থানী লোকের ত কথাই নাহি, বাঙ্গালী সংগীতবেত্তাদিগের নিকটও হয় পদার্থ । ফলতঃ ক্রমে যে ঐ কুসংস্কার দূর হইবে, তাহার সন্দেহ নাই ।

হিন্দুস্থানী গুস্তাদেরা যথারসানুসারে গান গাওয়া দূরে থাক, তাঁহারা কথা সকলও পরিষ্কার ও বিশুদ্ধরূপে উচ্চারণ করেন না । কোন শব্দের উচ্চারণ দোষ ধরিয়া দিলেও তাঁহারা একটা তর্ক করেন যে, ঐ ভুল উচ্চারণ ব্যতীত সুরের লঙ্ঘন হয় না । এই প্রকার কত অসঙ্গত তর্ক যে তাঁহারা করেন, তাহা শুনিলে চমৎকৃত হইতে হয় । গানের কথা স্পষ্টরূপে উচ্চারণ করিয়া, তাহার অর্থ বুঝিতে যদি শ্রোতাকে সুবিধা ও সাবকাশ না দেওয়া হয়, তবে গান গাওয়াবই বা ফল কি ? কেবল স্বস্ব শুনাইতে হইলে, যন্ত্র বাজাইলেই ত হইতে পারে । কিন্তু যন্ত্র-সংগীতে যে ফলোৎপন্ন হয়, কণ্ঠ-সংগীতে তাহার বহু গুণ অধিক হওয়া উচিত । বাজার বালকেরা স্পষ্টরূপে

গানের কথা উচ্চারণ করিতে শিক্ষিত হয় না, ইহাতে সর্বদাই এই কুফল হয় যে, বক্তারা উপযুক্ত মত অভিনয় করিয়া যে রসের উদ্দীপনা করে, বালকেরা তদ্বিষয়ক গান জঘন্ত রূপে গাইয়া সব মাটি করিয়া দেয়। স্পষ্ট করিয়া যথাবসানুসারে গান গাওয়া কি বালকের সাধ্য? উত্তম অভিনয়ের পর যদি গানটিও তদুপযুক্ত হয়, অন্ততঃ গানের কথাও যদি লোকে বুঝিতে পারে, তাহা হইলে উহা অতি পায়ান-হৃদয় লোকেরও নয়ন হইতে অশ্রুবারি টানিয়া বাহির করে। প্রাচীনেবা সংগীতেব যে সকল দৈব শক্তির কথা বলিয়াছেন, তাহা নিতান্ত অযুক্ত নহে। উত্তম কবিত্ব পূর্ণ কথা সমূহ যদি যথারসানুযায়িক স্বর-বিন্যাস যুক্ত হইয়া স্তললিত মধুর কর্ণে গীত হয়, তাহাতে ঐন্দ্রজালিকী শক্তি অবশ্যই বর্তে; ইহা কে সন্দেহ করিবে?

গায়কের কণ্ঠ-কোশল, ও বুদ্ধি বিবেচনার ইতবিশেষে গানের ফলেব তারতম্য হয়। সুগায়কের মার্জিত কণ্ঠ ও কর্ণের যেরূপ প্রয়োজন, তেমনি তাহার সদস্তুঃস্বৰণ ও ভাবগ্রাহিতারও প্রয়োজন; এবং তাহার এরূপ সহৃদয়তা ও সহানুভূতি থাকা উচিত যে, হাসিলে হাসে, কাঁদিলে কাঁদে। ঈংবাজী স্থলেগক কাব্লাইল পসিদ্ধ জাম্বানীয় কবি এবং দার্শনিক গেটার বিষয়ে বলেন যে, ‘তিনি তাঁহার প্রত্যেক লোমকূপ দিয়া দর্শন করেন।’ সেইরূপ, যথার্থ শ্রেষ্ঠ গায়ক আমবা তাঁহাকেই বলি, যিনি তাঁহার প্রত্যেক লোমকূপ দিয়া কেবল যে দেখেন, তাহা নহে, অনুভবও করেন। অধুনা ঐ প্রকার গায়ক কয়টা অস্বদেশে প্রাপ্ত হওয়া যায়?

১২শ পরিচ্ছেদ :—হিন্দু সঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্র ।

হিন্দু সংগীতেব অনেক সংস্কৃত গ্রন্থ আছে; যথা,—সংগীত-নির্ণয়, সংগীত-দর্পণ, সংগীত-দামোদর, সংগীত-রত্নাকর, সংগীত-পাবিজাত, সংগীত-বস্ত্রাবলী, রাগনির্বোধ, রাগসর্গস্বসার, রাগার্ণব, নান্দসংহিতা, ধ্বনিমঞ্জরী, ইত্যাদি। এত সকল গ্রন্থ প্রায়ই পাণ্ডুলিপি অবস্থায় রহিয়াছে, তাই একখানি মাত্র মুদ্রাস্থিত হইয়া প্রকাশিত হইয়াছে। অতএব ঐ সকল প্রাচীন গ্রন্থে কি আছে না আছে, তাহা অনুভবী সাধাবণের জানিবার সুবিধা নাই।

এ পর্য্যন্ত ঐ সকল গ্রন্থেব যে কিছু মর্ম্ম অবগত হওয়া গিয়াছে, তাহাতে স্পষ্টই বোধ হয় যে, প্রাচীন কালের সংগীত এখনকার সংগীত হইতে ভিন্ন ছিল, যুক্তিতেও তাহাই প্রতিপন্ন হয়। কারণ পৃথিবীর সকল বিষয়ই পরিবর্তনশীল, এবং তৎসংহিত, অনেকের মতে, উন্নতিশীল। কি ভাষা কি লিখা পড়া, কি আচার ব্যবহার, সকলই কালে

পরিবর্তিত হয়, এবং ক্রমে উন্নতির দিকে নীত হইয়া থাকে । পরিবর্তন সকলেই স্বীকার করেন ; কিন্তু অনেকে উন্নতি স্বীকার করেন না । প্রাচীন ভাষার পরিবর্তনে ও অপভ্রংশে আধুনিক ভাষা সমূহের উৎপত্তি ; সেই অপভ্রষ্টতা কি উন্নতি ? তদ্বত্তরে এরূপ তর্ক উঠিতে পারে যে, মনের ভাব ব্যক্ত করাই যখন ভাষার প্রয়োজন ও মুখ্য উদ্দেশ্য, তখন যাহাতে সহজে ও সংক্ষেপে সেই কার্য সমাধা হয় তাহাকেই সর্বোৎকৃষ্ট বলিতে হয় । মনে কর, ‘কাঠ কাটি’, এই বাক্যটি সহজ ; না ‘কাঠম্ কর্তয়ামি’—এই বাক্যটি সহজ ? ‘কাঠ কাটি’ যে অনেক সহজ ও সংক্ষেপ, তাহা বৈহ স্বীকার করিতে পাবেন না । পূর্বাপেক্ষা এই প্রকার সহজ ও সংক্ষেপ হওয়াকেই স্থান বিশেষে উন্নতি বলা যায়, কেননা উন্নতি আপেক্ষিক শব্দ । যাচা হউক, এক্ষণে এ গুরুতর বিষয়ের তর্কে ক্ষান্ত দেওয়া যাউক । সংগীতও যে প্রাচীন কালপেক্ষা ক্রমে উন্নত হইয়াছে, তাহার আর সন্দেহ নাই * । এই উন্নতি পরিবর্তন মূলক, সেই পরিবর্তনের গতি কেহ বোধ করিতে পাবে না ।

কেহ কেহ ইচ্ছা করেন এবং দেখানও শাণ করেন যে, প্রাচীন কালে সংগীত যেকপ ছিল এক্ষণে সেইরূপ হয় । কিন্তু ইচ্ছা যে অসম্ভব, তাহা তাঁহারা বিবেচনা করেন না । বাঙ্গালা ভাষাপেক্ষা সংস্কৃত ভাষা অনেক উৎকৃষ্ট, এবং সংস্কৃত ভাষার সম্পূর্ণ ব্যাকরণও প্রাপ্ত হওয়া গিয়াছে, তথাপি বাঙ্গালা ভাষা তুলিয়া দিয়া সংস্কৃত ভাষা প্রচলিত করা যেমন অসম্ভব ব্যাপার, ‘আধুনিক সংগীতের পরিবর্তে প্রাচীন সংগীত প্রচলিত করাও তদ্রূপ অসম্ভব । প্রাচীনকালে সংগীত যে কি প্রকার ছিল, তাহা আমাদের বিশেষ কবিতা জানিবারও উপায় নাই । পূর্বে যে সকল প্রাচীন সংস্কৃত গ্রন্থে উল্লেখ করা হইল, তাহাতে প্রাচীন হিন্দুগণ কি প্রণালীতে গান বাজ ও কর্তব্য করিতেন, তাহার কিছুই নাই, অর্থাৎ প্রকৃত স্বরলিপি অভাবে প্রাচীনকালের গান কি গত্ কোন গ্রন্থেই নাই । এই সকল গ্রন্থ কেবল সঙ্গীতের উপপত্তিতেই পরিপূর্ণ, এবং সেই সকল

* “কথিত আছে যে বৌদ্ধ গান হইতেই বৌদ্ধিক গান নিম্নিত ; শঙ্কর সন্ত বটে । আদিম কালের বৈষ্ণব গান উন্নত হইয়া ক্রমে ওদার শব্দ হইয়াছে,—(শুদ্ধ স্বর ৭, পৃষ্ঠ ১০) । ••••• পর পর উৎকর্ষ সাধন হইয়া থাকে ।

‘বৈষ্ণব গানের পবেই এই সপ্ত স্বরের সৃষ্টি এবং সেই সপ্ত স্বরে গান করত । বৃন্দাবন যখন বাম নভাব বায়াম গান কাব্যাজিলেন, তখন তাহা শুদ্ধ সপ্ত স্বরের গীত হইয়াছিল । পিতৃ ১০ স্বর যোগ ছিল । না সন্দেহ ।

“কর্ণাল এক হইলেও আদিম মানব জন্মে তাহাব সর্বাংশ ক্ষতি পায় নাই’ বর্ণিতঃ একবারে ১০ স্বরের জন্ম হয় নাই । ইহাও এমনি হইয়াছে ।”

(শ্রীযুক্ত ডাক্তার বামদাস সেন মহাশয় কৃত ‘ঐতিহাসিক বহুত’, ৩য় ভাগ ।)

উপপত্তির কাষিক উপযোগিতাও সম্যক বুঝা যায় না ; কারণ “খলির ভিতর হাতি পুরার” ভ্রাম্য সমস্ত বিষয় ছন্দের অনুরোধে এমন সংক্ষেপে লিখিত হইয়াছে যে, তাহার যথার্থ মর্মোদ্ঘাটন করা দুঃসাধ্য ব্যাপার, এবং অর্থ সংগ্রহ হইলেও প্রয়োজনীয় আসল কথা অতি অল্পই পাওয়া যায় † ।

এক্ষণে যে সকল সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থ দেখিতে পাই, তাহারা যে সংগীত শাস্ত্রের আদি গ্রন্থ, তাহা নহে। যে কালে সংগীত শাস্ত্র প্রথম প্রস্তুত হইয়া গ্রন্থীকৃত হইয়াছে, অর্থাৎ যে সময়ে ঋতি, স্বর, গ্রাম, যুক্ত্যাদি প্রভৃতি সংগীতেব উপপত্তি ও পরিভাষা প্রথম উদ্ভাবিত হইয়াছে, তাহার বহুকাল পবে উল্লিখিত গ্রন্থ সমূহ লিখিত হইয়াছে ; কারণ ঐ সকল গ্রন্থে সর্বদাই এইরূপ কথা সকল পাওয়া যায়, যথা,—“ভরতেন উক্তম্,” “কথিতাঃ কবীন্দ্রৈঃ,” “কথিতাঃ পূর্বৈঃ স্থরিভিঃ,” “নির্গীতো গান কোবিদৈঃ,” প্রোক্তাঃ পুরাতনৈঃ,” ইত্যাদি। অতএব মধ্য কালে যে ঐ সকল গ্রন্থ প্রণীত হইয়াছে, তাহার কোন সন্দেহ নাই। ভরত, নারদ ও হর্যমান, ইহারাই আদি শাস্ত্রকার ও মত সংস্থাতা ; তাহার যথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায়। ইহাদেরই বিলুপ্ত ও অসম্পূর্ণ মতাবলম্বনে মধ্য কালের পণ্ডিতগণ যে সকল গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন, তাহাই আমরা পাইতেছি। আদি শাস্ত্রকারদিগের গ্রন্থ সবই লোপ পাইয়াছে, তাহার একখানও নাই। বর্তমান সংস্কৃত সংগীত শাস্ত্র সকলকে সংগীতেব শাস্ত্র এবং তাহাদের প্রণেতা মধ্য কালীয় লেখকদিগকে শাস্ত্রকার, একপ কখনই বলা যাইতে পারে না। ইহা যাহাও মনে করেন, তাহাদের বিশেষ ভ্রম। অতএব শাস্ত্রকাব ও গ্রন্থকাব অনেক ভিন্ন কথা। গ্রন্থকারগণ, বোধ হয়, আদি শাস্ত্রকারদিগের স্থাপিত উপপত্তি সকল সম্যক না বুঝিয়া, এবং তাহা কর্তব্যের সহিত ঐক্য না করিয়া নিজ নিজ গ্রন্থে উহা বর্ণনা করিয়াছেন, তজ্জগৎ ঐ সকল উপপত্তি অস্পষ্ট হইয়া পড়িয়াছে ; এবং সেই কারণে তাহাদের বর্ণনাতেও পরস্পর ঐক্য নাই। পূর্বকালের লেখকগণ পৃথিবী, জল, বায়ু, অগ্নি, চন্দ্র, সূর্য, নক্ষত্র, বিদ্যুত, প্রভৃতি তাবৎ বিষয়েরই যে রূপ পৌরাণিক ব্যাখ্যা দিয়াছিলেন, সংগীতের সংস্কৃত গ্রন্থ-কারগণও সমস্ত বিষয়ের সেইরূপ পৌরাণিক ব্যাখ্যা দিয়াছেন ; তজ্জগৎ সকল বিষয়ের

† পণ্ডিতপদর শ্রী কৃষ্ণাচরণ বানারস সেন মহোদয়ের ভ্রাম্য চিন্তাশীল ও সংস্কৃত শাস্ত্র বিশাখা ব্যক্তত একপ বলিয়াছেন,—“কোন কোন গ্রন্থ বাগাদির রূপ বর্ণনায় পরিপূর্ণ, তত্ত্ব সাব কথা কিছুই নাই, এবং কোনখানি বা অলঙ্কার গ্রন্থেব ভাষা মাত্র। আমরা বড় অসুসন্ধানের পবে সঙ্গীত-দামোদর সংগ্রহ করিয়াছি। পূর্বে ভাবিষ্যতিনাম যে ইহাব মধ্যে সঙ্গীত সম্বন্ধে যাবতীয় গুরু কথা পাশ্চ ইষ্ট, কিন্তু গ্রন্থ পাঠে এককালে হতাশ হইলাম। এখানিও এক প্রকার অলঙ্কার গ্রন্থ মাত্র, ইহাব মধ্যে বাগাদির ভেদ কিছুই সঙ্কলিত হয় না। • • • • এদিকে আড়ম্বর অনেক কিন্তু কাজে কিছুই নহে।”

স্বার্থ ও বিশুদ্ধ তাৎপর্য গ্রন্থকারগণের রূপক বর্ণনার আড়ম্বর হইতে উদ্ধার করা হুঃসাধ্য ।

কেহ কেহ যে বলেন সঙ্গীতের চারি প্রকার মত প্রচলিত,—ব্রহ্মার মত, ভরত মত, হরুমন্ত মত ও কল্লিনাথ মত, ইহার কোন অর্থ নাই । ব্রহ্মা সৃষ্টিকর্তা ; তাঁহার কৃত কোন সঙ্গীত মত থাকা পৌরাণিক কথা মাত্র । ‘সঙ্গীতসারের’ অনুক্রমণিকাতে লিখিত হইয়াছে যে, নারদ কৃত পঞ্চমসার-সংহিতার মতে ব্রহ্মার পাঁচ শিষ্য,—ভরত, নারদ, রম্ভা, ধৃষ্ণু ও তুষ্ক । ভরত যখন ব্রহ্মার শিষ্য, তখন ব্রহ্মার মত হইতে ভরতের মত বিভিন্ন হয় কিম্বে ? সেকালেও কি গুরু মাঝে বিদ্ভা ছিল ? অতএব ব্রহ্মার মতটী কৃত্রিম জাল মত । প্রথমে ভরত, তৎপবে হরুমান, ইহারাই আদি শাস্ত্র কাবক । আদি রাগ-রাগিণী সম্বন্ধে ইহাদের মতে পরস্পর অনেক দৃষ্ট হয় না ।

মধ্যকালের কোন সঙ্গীত-গ্রন্থকার আদি রাগ-বাগিণীর এক নূতন মত উদ্ভাবন পূর্বক, তাহা ব্রহ্মাকৃত মত বলিয়া প্রচাৰ করিয়াছেন, এতদ্ভিন্ন ব্রহ্মার রচিত কোন মত ছিল না । কল্লিনাথ ‘সঙ্গীত-রত্নাকরের’ টীকাকার,— আধুনিক লোক ও সংগ্রহকার মাত্র ; তাঁহাকে সঙ্গীতের মত সংস্থাপনা বলা যাইতে পারে না । তাহা হইলে প্রত্যেক গ্রন্থকারকেই এক এক মত সংস্থাপনা বলিতে হয় । ‘তোফৎ-উল-হিন্দু’ প্রণেতা মির্জাখাঁই * প্রথমে লিখিয়া যান যে, সঙ্গীতের উক্ত চারি মত প্রচলিত ; তাঁহারই দেখাদেখি সকলে ঐ চারি মতের কথা বলিয়া থাকেন । বস্তুতঃ ভরত মত ও হরুমন্ত মত, সঙ্গীতের এই দুইটী মতই আসল । ভরত বান্দ্যকির সহস্রময়ী ; তিনি যেমন নাটকের সৃষ্টি করিয়াছিলেন তেমনি সঙ্গীত শাস্ত্রও রচনা করিয়াছিলেন । পবনন্দন রামসেবক যে ‘হরুমান’, তিনিই এই সঙ্গীত শাস্ত্র প্রণেতা কি না, তাহা নিশ্চয় জানা যায় না । কেহ কেহ এই সঙ্গীতকার হরুমানকে আঙুনেয় বলিয়াও ব্যক্ত করিয়াছেন । ফলতঃ হরুমান নামক এক ব্যক্তি যে অতি পণ্ডিত ছিলেন, তাহার সন্দেহ নাই ; কেননা তাঁহার কৃত অন্ত্য গ্রন্থও ছিল, শুনা যায় । হরুমন্তের আদি সঙ্গীত গ্রন্থ যেমন পাওয়া যায় না, তেমনি ভরত মতের গ্রন্থও পাওয়া যায় না । ‘সঙ্গীতসার’ প্রণেতা শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয় কোন কোন আদি বাগ-রাগিণীর আধুনিক ঠাটের সহিত হরুমন্ততানুযায়িক ঠাটের অনৈক্য দেখিয়া মনে করিয়াছেন যে, হরুমন্ত মত এখন কোথাও প্রচলিত নাই । কিন্তু রাগ-রাগিণীর ঠাট কালক্রমে যে কতই পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে, ইহা তিনি প্রমাণ করেন নাই ; এইজন্য তাঁহার মীমাংসা

* ইনি ঐ গ্রন্থে সঙ্গীত রূপণ, রাগার্ণব প্রভৃতি সংস্কৃত সঙ্গীতগ্রন্থাদির মতানুসারে হিন্দু সঙ্গীত বিষয়ক প্রত্যাব পারস্ত ভাষায় লিখিয়াছিলেন ।

যুক্তিসঙ্গত হয় নাই। প্রসিদ্ধ সাব্‌ উইলিয়ম জোস্‌ তাৎকালিক জীবিত সঙ্গীতবেত্তা-দিগেব ও বিবিধ সংস্কৃত সঙ্গীতগ্রন্থেব মতান্তরসাবে বাগ-বাগিনী বিষয়ে যে প্রস্তাব লিখিয়াছিলেন, তাহাতেও তিনি হরুমন্ত-মতান্তরায়িক আদি ছয় রাগ ও পাঁচ পাঁচ রাগিণীব বৃত্তান্তই বর্ণনা কবেন। ইহাতে হরুমন্ত মত প্রচলিত থাকা সম্বন্ধে আর সম্ভেদ থাকিতে পাবে না।

সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থকাবগণ সঙ্গীতেব বিষয় সকল কি প্রকাবে বর্ণনা কবিয়াছেন, তাহা নিম্নে প্রকটিত হইতেছে।

সকল গ্রন্থকাবই বলিয়াছেন যে, সঙ্গীত দুই প্রকার * :—মার্গ ও দেশী। মার্গ সঙ্গীত দেশলোকে, এবং দেশী সঙ্গীত মতালোকে প্রচলিত। এই দেশী সঙ্গীতই সংস্কৃত গ্রন্থাদিতে বর্ণিত হইয়াছে। ইহাওই জানা যায় যে, অতি প্রাচীনকালে সঙ্গীত কিরূপ ছিল, তাহা সংস্কৃত গ্রন্থকাবগণও জানিতেন না। তাঁহাবা গীত, বাজ ও নৃত্য, এই তিনকেই সঙ্গীত বলিয়া তাহাব ‘তৌর্য্যাদিক’ নাম দিয়াছেন, এবং ধাতু—অথাৎ স্বর ও মাত্রা সংযোগে যাহ কিছু নিম্পন্ন হয়, তাহাকেই তাই বলিয়াছেন। সেই গীত দুই প্রকার—স্বর গীত, যাহা বস্তু বাবাদিতে উৎপন্ন হয়, এবং গাত্র-গীত, যাহা মুখ হইতে উৎপন্ন হয়।

সংস্কৃত :—কু গ্রন্থাবাদিগেব বর্ণনা মতে সঙ্গীতেব সাত স্বর সাতটি ইতিব প্রাণীব স্বর হইতে সংগৃহীত হইয়াছে, যথা, ষড়্জ—মগব হইতে, ঋষভ—দ্রব হইতে, গান্ধাব—ছাগ হইতে, মধ্যম—বক হইতে, পঞ্চম কোকিল হইতে, বৈবত—অশ্ব হইতে, এবং নিষাদ—হস্তা হইতে। এই বর্ণনা যেকোনই কল্পনা-মূলক, তাহা সঙ্গীত-বেত্তা যাহেই থাকাব কবেন। চিত্তাঞ্জলি বুনিয়াদি ব্যাকরণ সকল বিষয়েবই কাবণান্তসম্বন্ধে প্রবৃত্ত হন। সঙ্গীতেব সাত স্বর মগব কোকিল পাইল? প্রাচীনকালে বিজ্ঞানানোক্ত অভাবে এই প্রশ্নো উত্তবাসম্বন্ধেই কল্পনা-দেবী উক্ত বিববণেব জন্ম

* এতদংশে বর্ণিত সঙ্গীত বিবিধ মতঃ।

১. এতদংশে পুস্তকসমূহ বা বিন্যাসাদিঃ।

২. এতদংশে গীতায় সঙ্গীতসম্বন্ধে সঙ্গীত দর্পণ।

৩. এতদংশে গীতায় সঙ্গীতসম্বন্ধে সঙ্গীত মতঃ।

৪. এতদংশে গীতায় সঙ্গীতসম্বন্ধে সঙ্গীত মতঃ।

৫. এতদংশে গীতায় সঙ্গীতসম্বন্ধে সঙ্গীত মতঃ।

৬. এতদংশে গীতায় সঙ্গীতসম্বন্ধে সঙ্গীত মতঃ।

৭. এতদংশে গীতায় সঙ্গীতসম্বন্ধে সঙ্গীত মতঃ।

সঙ্গীত শাস্ত্র।

দ্বিগ্নাছেন । এইজন্য ইহাতেও গন্ধকারদিগেব নানা প্রকাব :ত দষ্ট হয় * । মন্ত্রশ্বেব সকল বিছাই যে নিজেব বুদ্ধি-বিবেচনা সত্ত্বত, ইহা প্রাচীন কালেব নাকেবা বিশ্বাস করিতেন না ।

সাতটি স্তরের নামের মধ্যে ষড়্জ, ঋষভ, মধ্যম ও পঞ্চম, এই কয়েকটি নামের অর্থ বুঝা যায় । কেহ কেহ ষড়্জেব অর্থ একপ কয়িয়াছেন,— “ষট্ জায়ন্তে যশ্মাং”, অর্থাৎ যাহা হইতে ছয়টি জন্মিয়াছে, তাহার নাম ষড়্জ, আশাব কেহ কেহ বলেন যে, নাসা, কর্ণ, মূর্দ্ধা, তালু, জিহ্বা ও দন্ত, এই ছয় স্থান স্পর্শ ববৎ উৎপন্ন হেতু ষড়্জ নাম হইয়াছে † । বস্তুত উক্ত প্রথ । ব্যাখ্যাই যুক্তিসম্মত বোধ হয় । ঋষভ অর্থে বৃষ যাহাব বব হইতে উঠা গৃহীত হইয়াছে । মধ্যম অর্থাৎ মধ্য স্থানীয় উপবেগ তিন স্তব নীচেও তিন স্তব । পঞ্চম—পঞ্চম স্থানীয় । বাকী তিনটি নাম—গান্ধাব, বৈদত ও নিষাদ, ইহাদেব প্রকৃত অর্থ কোন গ্রন্থে পাওয়া যায় না । ইহাবা ত্রিবিম সজ্জা মাজ, ইহাই বোধ হয় । কিন্তু কোন কোন গ্রন্থকাব ইহাদেব এক এক আশ্চর্য্য অর্থ কয়িয়াছেন । সংগীত-দামোদব ‡ ক্তা বলিয়াছেন যে, নাভি হইতে বায়ু স্থিত হইয়া, এবং তাহা বর্গে ও মন্তকে আহ হইয়া যে ধনি উৎপন্ন হয়, এবং যাহা নানা গন্ধযুক্ত ও পবিত্র, তাহাব নাম গান্ধাব § । কোন স্তরের ভাল, কি অধিক গন্ধ, কোন স্তরেব মন্দ গন্ধ, কি গন্ধ নাই, ইহা একালেব শৌকেব বুঝিবাব শক্তি নাই । কিন্তু বাস্তবিক স্তরেব গন্ধ থাকা অস্বাভাবিক ব্যাপাব । আবও নিম্ন স্থান হইতে বায়ু উঠিয়া কণ্ঠে ও মন্তকে আহত হইয়া, কেবল গান্ধাব †† ন, সকল স্তবেই উৎপন্ন হইয়া থাকে । অতএব স্তরেব নামেব ব্যাখ্যাতে গন্ধকাবদিগেব ঐ প্রকাব অভূত বল্লনারই পবিচয় পাওয়া যায়, আসল বিষয় কিছুই নাই ।

গ্রন্থকাবগণ সকলেই কবি, তাংবাব সংগীতেব সকল বিষয়ই কবি-কল্পনাব অন্তর্গত কয়িয়া, কেবল স্ব স্ব কাব্যিক বর্ণনা চাু গাই দেখাইয়াছেন । মন্ত্রশ্বেব ত্রায় স্তবেরাও

* “অব বৃষভচ্চাগ দৌক কোকিল বাজন” ।

নাতঙ্গশ্চ গ-বনাত স্ববানেতান্ স্তবগমান ।” সঙ্গীত-দামোদব ।

মবৃষ-চা-ম-চ্চাগ (এ ক চৌকিত-দত্ত বা) ।

গজশ্চ সপ্ত ষড় আদীন এনাহুচ্চাবযশ্মিনী ॥ সঙ্গীত-বতাকব ।

† “নাসা কণ্ঠ-মুবন্তানুং জিহ্বাং দন্তা শ্চ স স্পর্শন ।

ষড়্ভাঃ সজ্জাযতে যশ্মাং তস্মাৎ ষড় ৫ ত্রিধ্বজঃ ॥” সংগীত-সাব-সংগ্রহ ।

‡ ‘বায়ুঃ সমুদ্যতোনাভেঃ কণ্ঠ শীঘ্র সমাহতঃ ।

নানা গন্ধবহঃ পুণ্যো গান্ধাবস্তেন তেজুনী ॥” সঙ্গীত-দামোদব ।

বিভিন্ন জাতি ও বর্ণ; বিভিন্ন দেবোপাসক; বিভিন্ন স্থান নিবাসী; ও স্ত্রী পুত্রাদি বিশিষ্ট। বড়জাদি সপ্ত সুরেরা পুরুষ; দ্বাবিংশতি শ্রুতি উহাদের স্ত্রী; এবং ছয় রাগ উহাদের পুত্র। শুদ্ধ স্বর আধ্যজাতি; বিকৃত অর্থাৎ স্থানচ্যুত কড়ি-কোমল স্বর অর্দ্ধস্বর হেতু শূদ্র জাতি ও পতিত*। উহা কি প্রকার, তাহা নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে:—

স্বর।	জন্ম-ভূমি।	জাতি	বর্ণ।	ইষ্টদেবতা।	স্ত্রী	পুত্র
বড়জ ...	জম্বুদ্বীপ ...	ব্রাহ্মণ ...	কৃষ্ণ ...	অগ্নি ...	৪ শ্রুতি	ভৈরব
ধ্বজ ...	শাকদ্বীপ ...	ক্ষত্রিয় ...	কপিঞ্জর ...	ব্রহ্মা ...	৩ শ্রুতি	মালকোশ
গাকার ...	কুশদ্বীপ ...	বৈশ্য ...	কনকভ ...	সরস্বতী ...	২ শ্রুতি	জিন্দোল
মবদ ...	বোম্বাইদ্বীপ ...	বান্ধব ...	ব্রহ্ম ...	মহাদেব ...	৪ শ্রুতি	দীপক
পঞ্চম ...	বাল্মীকীদ্বীপ ...	বান্ধব ...	পত ...	লক্ষ্মী ...	৪ শ্রুতি	মুঘ
ধৈবত ...	বৈদ্যদ্বীপ ...	ক্ষত্রিয় ...	বান্ধব ...	গণেশ ...	৫ শ্রুতি	প্রী
নিবদ ...	পুন্ড্রদ্বীপ ...	বৈশ্য ...	হরিৎ ...	হরি ...	২ শ্রুতি	নিঃসংগ

উক্ত বিষয়গুলির মধ্যে কেবল শ্রুতিরই কিছুই কার্যিক ব্যবহার ও সুরের সহিত সাংগীতিক সম্বন্ধ আছে। তদ্বিত্ত সমস্তই কাল্পনিক সংযোজন।। একপ বর্ণনাই লোকের সাংগীত বিষয়ে কুসংস্কারের মূল।

সম্প্রদায়িক:—প্রাচীন শাস্ত্রকারেরা পর-পর উচ্চ তিন সপ্তকের সুন্দর তিনটি নাম দিয়াছেন:—মন্দ্র, মধ্য, তার। এই মন্দ্র শব্দের অপভ্রংশেই বোধ হয় ‘মুদার’ হইয়াছে,

* “জম্বু-শাক-কুশ-ক্রোঞ্চ-শাল্মলী-খেতনামহ

দ্বীপেব পুন্ড্রবচোঃ জাভাঃ বড়জাদিঃ বমাং ॥” সঙ্গীত-বজ্রাকর।

“কৃষ্ণবর্ণো ভবেৎ বড়জ ধ্বজঃ পুণ্ড্রপিজরঃ ॥

কনকভক্ত গাকারো মধ্যঃ কুন্ডলমগ্রভঃ ॥

পঞ্চমস্ত ভবেৎ পীতো পুন্ড্রঃ ধৈবতঃ পিঙ্গলঃ ॥

নিবদঃ শুক বর্ণঃ স্রোতঃ উত্থাপঃ বরবর্ণতা ॥

পঞ্চমো মধ্যমঃ বড়জ ইতোতে বান্ধবঃ স্রুতাঃ ॥

ধ্বজো ধৈবতঃ পিঙ্গলঃ হস্তাতো ক্ষত্রিয়পুত্রো ॥

গাকারস্ত নিবদঃ বৈশ্যবদ্বৈন বৈশ্বতো ॥

শূদ্রঃ বন্ধিচার্দ্দন পতিতঃ স্থান সংগঃ ॥” নারদ-সংহিতা।

যাহা এক্ষণে ভুল ক্রমে মধ্য-সপ্তকের সংজ্ঞা হইয়া গিয়াছে। গ্রন্থকারেরা বলিয়াছেন যে, ঐ ১ম, মঙ্গল সপ্তক নাভি হইতে, ২য়, মধ্য সপ্তক বক্ষ হইতে, ৩য়, তার সপ্তক মস্তক হইতে, নির্গত হয়। এই সংস্কার যে ভ্রান্তি-সঙ্কুল, তাহা শারীরতত্ত্ববিৎ মাঝেই জানেন। প্রাচীন কালে শাবীরবিদ্যা সম্যক্ প্রস্ফুটিত না হওয়াতেই ঐ ভ্রমের উৎপত্তি হইয়াছে। নাভি হইতে কোন সাংগীতিক ধ্বনি নির্গত হয় না; সকল স্বরই কণ্ঠ হইতে নির্গত হয়, ইহা ১ম পরিচ্ছেদে বিস্তারিত বিবৃত হইয়াছে। উদরাময়ের পীড়া হইলে নাভির গড়্ গড়্ শব্দ শুনা যায়, এতদ্ভিন্ন সাংগীতিক ধ্বনি উৎপাদনের কোন বল-বল নাভির মধ্যে নাই। নাভি হইতে কোন স্বর যে নির্গত হয় না, তাহা পরীক্ষার্থ এক সহজ উপায় বলি; খাদ স্বর উচ্চারণ কালীন নাভিস্থলে হাত দিয়া সবলে চপিয়া ধরিলেই জানা যাইবে যে, স্বর বিকৃত কিম্বা বন্ধ হয় কি না কিন্তু কণ্ঠ টিপিয়া ধরিলে অল্পেই স্বর বিকৃত ও বন্ধ হইয়া যায়। সেই কণ্ঠ বক্ষ ও মস্তক হইতেও কোন স্বর উৎপন্ন হয় না। খাদ, মধ্য ও উচ্চ এই প্রকার তিনটি সপ্তকের সহিত প্রাচীন গ্রন্থকারগণ শরীরের উক্ত পর পব উচ্চ তিন স্থানেব উপমা দিতে যাইয়া স্বরোৎপাদনে স্থান নির্ণয়েরও চেষ্টা করাতে ঐ ভ্রমে পতিত হইয়াছেন।

শ্রুতি ও গ্রাম :—পূর্বকালে বিবিধ প্রকার স্বর-গ্রামেব ব্যবহার ছিল। সেই সকল গ্রামের সপ্তস্বর মধ্যবর্তী অন্তরের নিয়ম বিভিন্ন প্রকাব। সেই বিভিন্নতা প্রদর্শনার্থ প্রাচীন শাস্ত্রবাহেরা গ্রামকে কেহ দ্বাবিংশ, কেহ তদতিরিক্ত স্ফাস্তুরে বিভাগ করিয়াছেন। সেই স্ফাস্তুরভূত স্বরের নাম ‘শ্রুতি’ রাখা হইয়াছে। প্রাচীন সংগীত-গ্রন্থাদিতে তিন প্রকার গানের উল্লেখ দেখা যায় :—ষড়্জ গ্রাম, মধ্যম গ্রাম, ও গান্ধার গ্রাম। এই তিন গ্রামে সপ্তস্বরের নিয়ম বিভিন্ন প্রকার; সেই নিয়ম প্রদর্শন জন্ত কোন আদি শাস্ত্রকার দ্বাবিংশতি শ্রুতির ব্যবহার করিয়াছিলেন; এবং তাহাদের ২২টী নাম দিয়া তাহাদিগকে পাঁচ জাতিতে বিভাগ করিয়াছিলেন, যথা, —দীপ্তা, আয়তা, করুণা, মৃদু ও মধ্যা। চারিটি শ্রুতি দীপ্তা, চারিটি মৃদু জাতি, পাঁচটি আয়তা জাতি, তিনটি করুণা জাতি, এবং ছয়টি মধ্যা জাতি। কি তৎপর্যে যে এই পাঁচ জাতি হইয়াছে তাহা শাস্ত্রকারেরাই জানেন। কিন্তু বাস্তবিক উহা কাল্পনিক; উহার কোন সাংগীতিক তাৎপর্য্য দৃষ্ট হয় না। সংস্কৃত-গ্রন্থাদিতে উক্ত তিন গ্রামে বেকপ শ্রুতি বিভাগানুসারে সপ্ত স্বর স্থাপিত হইয়াছে, তাহা আধুনিক কালের স্বরগ্রামস্থ সপ্ত স্বর হইতে অনেক ভিন্ন। নিয়ে তাহা প্রদর্শিত হইতেছে :—

সংখ্যা	শ্রুতির নাম ।	জাতি ।	ষড়্‌জ-গ্রাম* ।	মধ্যম-গ্রাম ।	গান্ধার-গ্রাম ।
১	তীব্রা ।	... দীপ্তা	নি —.
২	কুমুদতী	... আয়ত
৩	মন্দা	... মূহ
৪	ছন্দোবতী	... মধ্যা	.. সা	সা —.	সা —.
৫	দম্যবতী	... করুণা
৬	রক্তনা	... মধ্যা	রি —.
৭	রতিক	.. মূহ	... রি —.	রি —.	.
৮	রোদ্রী	... দীপ্তা
৯	লোদ্রা	... আয়ত	... গ —.	গ —.	.
১০	বজ্রিকা	... দীপ্তা	গ —.
১১	প্রসারিকা	... আয়ত
১২	প্রীতি	... মূহ
১৩	মার্জনি	... মধ্যা	... ম —.	ম —.	ম —.
১৪	ক্ষিতি	... মূহ
১৫	রক্তা	... মধ্যা
১৬	সন্দোপনী	... আয়ত	...	প —	প —.
১৭	আলাপিনী	... করুণা	... প —.	.	.
১৮	মদম্ভী	.. করুণা
১৯	বোহিগা	... আয়ত	ধ
২০	রম্যা	... মধ্যা	... ধ —.	ধ —.	.
২১	উগ্ধা	... দীপ্তা
২২	কোভিনী	... মধ্যা	... নি —.	নি —.	.

* “ষড়্‌জেন গুণতো সঃ ষড়্‌জ গ্রামে ধ্বনির্ভবেৎ ।

ততপ্তং তৃতীয়ঃ স্রাদ্ধবতো নাত্র য শবঃ ॥

ততো দ্বিতীযো গান্ধারশ্চতুর্থো মধ্যমস্ততঃ ।

মধ্যমাং পঞ্চমস্তদ্বৎ তৃতীযো পৈবতস্ততঃ ॥

নিষালোপতো দ্বিতীযস্ত ততঃ ষড়্‌জশ্চতুর্থকঃ ।” দন্তিল ।

+ বাবু সারদা প্রসাদ ঘোষ মহাশয়ের প্রকাশিত শাস্ত্রদেব প্রণীত সংস্কৃত ‘সঙ্গীত-রসায়ন’ বইতে

উদ্ধৃত ।

মধ্যম-গ্রাম প্রায়ই ষড়্জ গ্রামের ন্যায়, কেবল প এক শ্রুতি নিম্ন । গান্ধার-গ্রামের রি ও ধ অপর দুই গ্রামাপেক্ষা এক শ্রুতি নিম্ন, গ ও নি এক শ্রুতি উচ্চ । ম ও সা তিন গ্রামেই এক সুর ; মধ্যম ও গান্ধার-গ্রামে প একই সুর । ফলতঃ এ বিষয়েও গ্রন্থকারদিগের মধ্যে মতভেদ আছে ; পরন্তু যে মত বহুল প্রচার, তাহাই উপরে লিখিত হইল । ঐ প্রকার স্তব বিশিষ্ট কোন গ্রাম আধুনিক সংগীতে ব্যবহাব হয় না । সংস্কৃত গ্রন্থকাবেরা বলেন যে, ষড়্জ ও মধ্যম-গ্রাম ধরাতলে এবং গান্ধার-গ্রাম স্বর্গে—দেবলোকে—প্রচলিত * । ইহার অর্থ এই যে, যে সংগীতে গান্ধার-গ্রাম ব্যবহৃত হইত তাহা গ্রন্থকারদিগের সময়েও অপ্রচলিত হইয়া গিয়াছিল । অতএব সংগীত যে যুগে যুগে পরিবর্তন হইয়াছে, ইহা দ্বারা আরও স্পষ্ট প্রমাণিত হইতেছে । ষড়্জ ও মধ্যম-গ্রামের সপ্তস্বব-মধ্যস্থিত শ্রুতিব নিয়ম দেখিয়া আপাততঃ ইহাই বোধ হয় যে, ঐ দুই গ্রামে গ ও নি কোমল ; এবং গান্ধার-গ্রামে রি, গ, ধ ও নি কোমল ।

ষড়্জ-গ্রামে আর এক আশ্চর্য্য এই দেখা যায় যে, যে স্থানে সা—তথায় রি, যে স্থানে রি—তথায় গ, এই প্রকার এক এক সুর নামাইয়া, শেষে যে স্থানে নি - তথায় সা স্থাপন করিলে, আধুনিক সংগীতের স্বাভাবিক পূর্ণস্বাবিক গ্রামের বৃহৎ, মধ্য ও ক্ষুদ্র এই তিন প্রকার অন্তর্বিশিষ্ট সাত সুরের সাহিত অবিকল মিলিয়া যায় । এইজন্য অনেক সময় মনে হয় যে, শ্রুতি-সংখ্যানুসারে ষড়্জ-গ্রামে সাত সুরের স্থান নির্দেশ সম্বন্ধে গ্রন্থকারদিগের ভ্রম হইয়া থাকিবে, কাবণ ভবত, হস্তমান, প্রভৃতি আদি শাস্ত্রকারদিগের লিখিত গ্রন্থ বহুকাল লোপ পাইয়াছে । মধ্যকালের গ্রন্থকারগণ কেবল আবহমান কাল হইতে শুনিয়া আসিতেছেন যে, সা, ম ও প চতুঃশ্রুতিক, রি ও ধ ত্রি শ্রুতিক, এবং গ ও নি দ্বি-শ্রুতিক † । কিন্তু আদি শাস্ত্রালোকাভাবে কোন এক গ্রন্থকার হস্ত নিজে কল্পনা করিয়া উহার উক্ত প্রকার ব্যাখ্যা করিয়াছেন, এবং তাহার পরবর্তী গ্রন্থকারগণও সেই মত অবলম্বন করাতো, সকলেরই ঐ ভুল হইয়া থাকিবে, —কারণ শ্রুতিগুলি প্রত্যেক সুরের উপরে না ধরিয়া, নীচে যে কেন ধরা হইয়াছে তাহার কোন তাৎপর্য্য দৃষ্ট হয় না । আরও, গ্রামের প্রথম সুর যে সা, তাহা

“তো দ্বৌ ধরাতলে তত্র স্তাৎ ষড়্জ-গ্রাম শাস্ত্রমিঃ ॥

গান্ধার গ্রামাচ্যে তদা তং নাবদোমুনিঃ ।

প্রবর্ত্তত স্বর্গলোকে গ্রামোহসৌ ন মহীতলে ॥” সঙ্গীত-রত্নাকর ।

† ‘চতুঃ পঞ্চমে ষড়্জ মধ্যমে শ্রুতযোমিতা’ ॥

স্বভেদে ভাবতে তিশ্র. যে গান্ধাবে নিষাদকে ॥ সঙ্গীত-সংগ্রহণা ।

প্রথম ক্ষতিতে ধরাই স্বাভাবিক ; তাহা না করিয়া চতুর্থ ক্ষতিতে ধরাতে গ্রামোচ্চারণ কালে প্রথম তিনটি ক্ষতি অপ্রয়োজনীয়। এই জ্ঞান গান্ধার-গ্রামে শেষ সুর নি-কে প্রথম ক্ষতিতে ধরিতে হইয়াছে। যদি বল—ষড়্জ-গ্রামের প্রথম তিনটি ক্ষতি গ্রামোচ্চারণ কালে শেষ সুর নি-এর উপরে ব্যবহৃত হয় ; তাহা হইলে সা-কে চতুঃ-ক্ষতিক না বলিয়া তিন-ক্ষতিক, রি-কে দ্বি-ক্ষতিক, নি-কে চতুঃ-ক্ষতিক, এই প্রকার বলিতে শাস্ত্র-কারের কিছুই কঠিন ছিল না ; এবং তাহা হইলে সর্ব প্রকারেই সম্ভব হইত। ইহাতেই বোধ হয় যে, গ্রন্থকারগণ আদি শাস্ত্রকারের অভিপ্রায় সম্যক বুঝিতে পারেন নাই। পুরাতন সংস্কৃত গ্রন্থকারদিগের ভ্রম হইয়াছে, মুখে আনাও যদি মহাপাপ, তাহা হইলে ঐ প্রকার স্বর-গ্রাম প্রাচীন সংগীতেরই উপযোগী ছিল এই যুক্তি ভিন্ন উপায়াস্তর নাই ! উক্ত গ্রন্থকারগণ যেমন গান্ধার-গ্রামের ব্যবহার না দেখিয়া, তাহা দেবলোকে প্রচলিত বলিয়াছেন, আমরাও তদ্রূপ ষড়্জ ও মধ্যম-গ্রামের ব্যবহার বুঝিতে না পারিয়া, উহা দেবোপম প্রাচীন আর্ষদিগের মধ্যে প্রচলিত ছিল, ইহাই আমাদের মনে কবা উচিত। কিন্তু আর এক কথা এই যে, সার্ উইলিয়াম্ জোন্স, ডি, প্যাটাসন্ প্রভৃতি যে সকল ইউরোপীয় পাণ্ডিত সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থাদির আলোচনা করিয়াছিলেন, তাঁহারা যে যে সুরের যত ক্ষতি, তাহা সুরগুলির উচ্চ দিকেই দেখাইয়াছেন। সার্ উইলিয়াম্ জোন্স ‘সংগীত-নারায়ণ’ ও সোমেশ্বর কৃত ‘রাগবিবোধ’ বিশেষরূপে অধ্যয়ন করিয়াছিলেন ; অতএব তিনি কি ঐ গ্রন্থদ্বয়ের মতামতসাবেই ক্ষতির ঐ প্রকার নিয়ম তাঁহার হিন্দু সংগীত বিষয়ক প্রবন্ধে লিখিয়াছেন, তাহা নিশ্চয় স্থানা যায় না। সংগীত-নারায়ণ ও রাগবিবোধের সম্পূর্ণ গ্রন্থ দেখিতে পাইলে বুঝিতে পারি যে সার উইলিয়াম্ জোন্স প্রভৃতি ক্ষতির নিয়ম প্রাচীন মতামতসারে লিখিয়াছেন, কি ভুল করিয়াছেন।

বিকৃত-স্বর :—সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ শুদ্ধ স্বর সাতটি, ও বিকৃত স্বর বারটির কথা বলিয়াছেন *। অধুনা আমরা যাহাকে বিকৃত অর্থাৎ কড়ি-কোমল স্বর বলি, প্রাচীন মতে বিকৃত স্বর সেরূপ নহে।—ষড়্জ-গ্রামের সাত সুরকেই উক্ত গ্রন্থকারগণ শুদ্ধ স্বর বলেন ; ঐ সুরের কোনটি এক বা দুই ক্ষতি উচ্চ নীচ হইলে তাহারই বিকৃত সংজ্ঞা হয়। উক্ত বারটি বিকৃত স্বর একই গ্রামে ব্যবহার হয় না। ষড়্জ-গ্রামে তিনটি বিকৃত স্বর পৃথক, এবং মধ্যম-গ্রামে পাঁচটি বিকৃত পৃথক ; বাকী চারিটি বিকৃত স্বর উক্ত দুই গ্রামের সাধারণ। প্রাচীন মতে সাত সুরই অবস্থানভেদে

* “ততঃ সপ্ত স্বরাঃ শুদ্ধাঃ বিকৃতাঃ ষাটশাপ্যমী ।” সঙ্গীত-দর্পণ।

বিকৃত গণ্য হয় ; সা, গ, ম, নি, ইহারা দুই দুই প্রকারে বিকৃত, এবং রি ও ধ এক প্রকারে বিকৃত হয় । সাত স্বরই বিকৃত হওয়ার কারণ এই যে, যে স্বর স্থান চ্যুত হয় সে ত অবশ্যই বিকৃত ; আবার স্থান চ্যুত না হইলেও, যে স্বরের নীচে কি উপরে স্থান চ্যুত অথ বিকৃত স্বর থাকে, তাহাকেও গ্রন্থকারগণ বিকৃত বলেন । নিম্নে বিকৃত স্বরের বৃত্তাঙ্কিকা তালিকা প্রদত্ত হইল ।

সংখ্যা	নাম ।	ব্যবহৃত ।	অবস্থা ।
১	চ্যুত-সা*	মন্দাসংস্থিত	বি-ঐতিক
২	অচ্যুত-সা	ছন্দোবতীহ	বি-ঐতিক
৩	বিকৃত-বি	রতিকাংস্থিত	চতুঃ-ঐতিক
৪	সাধারণ-গ	বর্জিকাংস্থিত	ত্রি-ঐতিক
৫	অন্তর-গ	প্রসাবিগীহ	চতুঃ-ঐতিক
৬	চ্যুত-ম	প্রীতিসংস্থিত	বি-ঐতিক
৭	অচ্যুত-ম	মার্জানীহিত	বি-ঐতিক
৮	চ্যুত-প	মন্দোপনোহ	ত্রি-ঐতিক
৯	কৈশিক-প	মন্দোপনোহ	চতুঃ-ঐতিক
১০	বিকৃত-ধ	রম্যাসংস্থিত	চতুঃ-ঐতিক
১১	কৈশিক-নি	ভীতাসংস্থিত	ত্রি-ঐতিক
১২	কাকলী-নি	গমুতীহ	চতুঃ-ঐতিক

কৈশিক-নি, চ্যুত-সা এবং বিকৃত-রি, এই তিনটি ষড়্জ গ্রামের বিকৃত স্বর, সাধারণ-গ, চ্যুত-ম, চ্যুত-প, ও কৈশিক-প, বিকৃত-ধ, এই পাঁচটি মধ্যম গ্রামের ; অচ্যুত-সা, অন্তর-গ, অচ্যুত-ম, ও কাকলী-নি, এই ত্রয়টি উভয় গ্রামের বিকৃত স্বর । অচ্যুত-সা, বিকৃত-রি, অচ্যুত-ম ও বিকৃত-ধ, ইহারা শুদ্ধ-স্বর-স্থানীয় হইলেও, প্রথম তিনটির নীচে ক্রমাগত স্থানভ্রষ্ট কাকলী-নি, চ্যুত-সা, ও অন্তর-গ এবং বিকৃত-ধ-এর উপরে কাকলী-নি থাকাতে উহারাও বিকৃত পদ বাচ্য হইয়াছে । চ্যুত-প এই বিকৃত সংজ্ঞার কারণ দেখা যায় না, কারণ ইহা মধ্যম-গ্রামের শুদ্ধ স্বর হেতু নিজে স্থানচ্যুত নহে, এবং ইহার নীচে কি উপরে স্থানচ্যুত বিকৃত নাই । কিন্তু আশ্চর্য্য এই যে, যে

* সংস্কৃত সঙ্গীত-রত্নাকর হইতে উদ্ধৃত ।

সা-এর সম্পর্কে অগ্ৰাণু সুরের অস্তিত্ব, উক্ত বিকৃতির নিম্নে সেই আদর্শ সুর সা ও স্থান চ্যুত হইয়া বিকৃত হইয়াছে। ইউরোপের চিরস্থায়ী ওজন-বিশিষ্ট সঙ্গীতিক যন্ত্রে সা-কে কড়ি করা হয় বটে, কিন্তু তৎকালে সে সা-এর খরজত্ব দূর হইয়া অগ্ৰ সুর খরজ হয়, ইহা নিত্য বিধি। ইহাতেই মধ্য কালীয় সংস্কৃত গ্রন্থকারগণেদ সংগীতে কার্যিক জ্ঞান থাকা সন্থক্ষে সম্পূর্ণ সন্দেহ হয়।

সংগীতের স্বাভাবিক নিয়ম এই যে, যে যে সুরের অন্তর দূর দূর, তানেব বিচিত্রতার জন্ম, উহাদিগকে নিকট অন্তরে আনয়ন করিলে, উহার স্থান চ্যুত হইয়া কড়ি বা কোমল হয়। প্রাচীন পদ্ধতিতে ঐ প্রাকৃতিক নিয়ম দৃষ্ট হয় না। আরও, সা ও ম-কে তীব্র দিক ত্যাগে কেবল কোমল দিকেই বিকৃত করাতেও সন্দেহ হয় যে, স্বরগ্রামে শ্রুতিবিভাগের নিয়ম গ্রন্থকারগণ উল্টা করিয়াছেন। সা-এর এবং ম-এব চারি শ্রুতি যদি উহাদের উপর দিকে দেওয়া হইত, তাহা হইলে কাকলী-নি ও অন্তর-গ-এর আধুনিক সংগীতের কোমল-রি ও কড়ি-ম প্রাপ্ত হওয়া যাইত। কিন্তু একদা স্তব্ধও অসম্ভব নহে যে, পূর্ব-কালের সংগীতে কোমল-রি ও কোমল-ধ, এবং কড়ি-ম ব্যবহার হইত না, কিম্বা তাহাদের কার্য অগ্ৰ কোন প্রকারে সম্পাদিত হইত।

পূর্বের ৪র্থ পরিচ্ছেদে বলিয়াছি যে, অদ্বাস্তর অপেক্ষা ক্ষুদ্রতব অন্তরবিশিষ্ট সুর প্রাচীন সংগীতেও ব্যৱহৃত হইত না, তাহার বিশেষ প্রমাণ এই,—কি শুদ্ধ, কি বিকৃত, কোন সুরই এক শ্রুতির নহে, এবং বি ও ধ-এর তীব্র বিকৃতি নাই এবং গ ও নি-এব কোমল বিকৃতি নাই। গান্ধার-গ্রামেব বিকৃত সুর ভিন্ন প্রকার, তদ্বিষয় গ্রন্থকারের বিশেষ করিয়া লিখেন নাই।

বিকৃত সুর সন্থক্ষেও গ্রন্থকারগণের মত ভেদ আছে। সংগীত-দামোদরেব মতে সা ও প বিকৃত হয় না, তাহার অচল*। সংগীত-পারিজাত মতে ২২টা বিকৃত সুর, গ্রন্থকার প্রত্যেক শ্রুতিতেই এক একটা সুর স্থাপন করিয়াছেন, তজ্জন্ম বিকৃত সংখ্য বৃদ্ধি হইয়াছে, কিন্তু সংগীতে এরূপ বিকৃতি নিতান্ত অপ্রয়োজনীয়।

প্রথম মুদ্রিত ‘বহুক্ষেত্রদীপিকার’ ২২ পৃষ্ঠায় আধুনিক সংগীতের অচলস্বারিক (অচল-ঠাট) গ্রামের ১২টি পর্দাকে প্রাচীন সংগীত মতের ষাটশ বিকৃত সুর বলিয়া জ্ঞাপন পূর্বক তাহার প্রমাণার্থ গ্রন্থকার সঙ্গীত-দর্পণে “ততঃ সপ্ত স্বরাঃ শুদ্ধাঃ” ইত্যাকার যে বচন উদ্ধৃত করিয়াছেন তাহা অসম্ভব হইয়াছে, তাহার সন্দেহ নাই।

* ‘বড়্‌জোহলঃ পঞ্চমশ্চ স্বযন্তলতি স্বরঃ।

গান্ধারো মধ্যমশ্চাৰ্ধ নিষাঙ্গো ধৈবতশ্চলঃ ॥” সঙ্গীত-দামোদর।

কিন্তু অচল-ঠাটের বিকৃত গ্রামেও বাবটী স্বর, এবং প্রাচীন মতের বিকৃতও বাবটী স্বর । ইহাতে কাজেই লোকের ভ্রম হয় যে, সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ ঐ অচলস্বারিক বার স্বরকেই দ্বাদশ বিকৃত স্বর বলিয়া থাকিবেন । প্রত্যুত অচলস্বারিক বার স্বরের অর্থ আছে ; প্রাচীন মতের বাবটী বিকৃত স্বরের সম্যক তাৎপর্য বুঝা যায় না । ইহাতেই সন্দেহ হয় যে, আদি শাস্ত্রকার বিকৃত স্বরের যে নিয়ম করিয়াছিলেন, তাহা লোপ হওয়াতে হয়ত মধ্যকালের গ্রন্থকাবগণ দ্বাদশ বিকৃত স্বরের উক্ত মনগড়া ব্যাখ্যা করিয়া দিয়াছেন । আধুনিক অচলস্বারিক, ও প্রাচীন বিকৃত এই এক জাতীয় দুই প্রকার, স্বর তুল্য সংখ্যক হওয়াও আশ্চর্য্যের বিষয় । যাহা হউক, দ্বাদশ বিকৃত স্বরের কোন যজ্ঞাত তাৎপর্য থাকিতে পারে, অর্থাৎ উহার প্রাচীন সঙ্গীতের উপযোগী ছিল, এই কথায় সব চুকিয়া যায় ।

মূচ্ছনা : স্বর গ্রামের প্রত্যেক স্বর হইতে তাহার উচ্চ বা খাদ অষ্টম পর্যন্ত দশম স্বরের যে আরোহণ ও অবরোহণ, শাস্ত্রকারেরা তাহার 'মূচ্ছনা' নাম দিয়াছেন* ।
 পথা :—সা-রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা^২, এই এক মূচ্ছনা ; রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা^২-রি^২, এই দ্বার এক মূচ্ছনা ; গ-ম-প-ধ-নি-সা^২-রি^২-গ^২, এই তৃতীয় মূচ্ছনা, ইত্যাদি । এই প্রকার প্রতি গ্রামে সাত মূচ্ছনা, তাহাতেই তিন গ্রামে একবিংশতি মূচ্ছনা হইয়াছে ।
 উহাকে মূচ্ছনা কেন বলা হইল, তাহার তাৎপর্য কোন গ্রন্থকারই লিখেন নাই ।

“সংস্কৃত স্বরাণাং সপ্তানামারোহণাবরোহণম ।

মূচ্ছনৈতুচ্যতে—” ॥ সঙ্গীত-রত্নাকর ।

“আরোহণাবরোহণ ক্রমেণ ধ্বব সপ্তকম্ ।

মূচ্ছনা শব্দ বাচ্যং হি পিচ্ছং তদ্বিচক্ষণে ॥” মতঙ্গ ।

অনেকে অজ্ঞতাপূরুষ মূচ্ছনাকে মিড্ বলিয়া ব্যাখ্যা করেন । আমাবও পূর্বে ঐ ভ্রান্তি ছিল, সেইজন্য ৭ম প্রণীত 'সঙ্গীত শিক্ষা' ও 'সেতাব শিক্ষা' ৩৩য় গ্রন্থেও মূচ্ছনার অন্তর্য অর্থ সন্নিবেশিত হইয়াছিল ; কারণ তৎকালে কোন সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থ গ্রামাব অর্থান কবা হয় নাই । কিন্তু আন্তর্য্যাব বিষয় এই যে, ঐহাবা সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থাদি দেখিখাছেন, সেমন সঙ্গীতসার ও যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকাব গ্রন্থকর্তাগণ, তাহারও ঐ ভ্রমে পতিত হইয়াছেন । সংস্কৃত সঙ্গীত-বক্তাকবেব সম্পাদক, সঙ্গীত-দক্ষ বাব সাবদাপ্রদাব যোষ নিশাণয়, গীঃ ১৮৭৯ সনেব জুলাই মাসেব কলিকাতা রিভিউ পত্রিকাতে, অন্যান্য ভ্রমের বহিত ঐ ভ্রম প্রথম দেখাইবা দেন । অতএব তাহার নিকট আমাদেব কৃতজ্ঞতা স্বীকার প্রযোজন ।

প্রাচীন গ্রন্থকারেরা এই ২১ মূর্ছনার স্বন্দর স্বন্দর নাম দিয়াছেন ; তাহা নিয়ে লিপিবদ্ধ হইতেছে :—

ষড়্জ-গ্রামের,—উত্তরমস্ত্রা, অভিরুদ্ধতা, অশ্বক্রান্তা, মৎসরীকৃত্য,

শুদ্ধষড়্জা, উত্তরায়তা, ও রজনী ।

মধ্যম-গ্রামের,—সৌবীরি, হস্তকা, পোরবী, মার্গী, শুদ্ধমধ্যা,

কলোপনতা, ও হারিণাশ ।

গান্ধার-গ্রামের,—নন্দা, বিশালা, স্মৃখী, চিত্রা, চিত্রবতী,

সুখা, ও আলাপী* ।

ষড়্জ-গ্রামের মূর্ছনা যেমন সা হইতে আরম্ভ হয়, সেইরূপ মধ্যম-গ্রামের মূর্ছনা ম হইতে †, এবং গান্ধার-গ্রামের মূর্ছনা গ হইতে আরম্ভ হইয়া থাকে । শাস্ত্রদেব বলেন যে, মতান্তরে মূর্ছনার এরূপ পদ্ধতিও দৃষ্ট হয় যে সা-এর সুরে রি উচ্চাষণ কবিরি-গ-ম-এর অন্তর ক্রমানুসারে আরোহণ করিলে অভিরুদ্ধতা—২য় মূর্ছনা হয় ; সেই সা-এর স্থানে গ উচ্চারণ করতঃ আরোহণ করিলে, অশ্বক্রান্তা—৩য় মূর্ছনা হয়, ইত্যাদি ; এই প্রকার সকল সুর ধরিয়া মূর্ছনা হইয়া থাকে । এইরূপ এক এক মূর্ছনা যদি রাগ বিশেষের প্রতিপাদিকা হয় ‡, তাহা হইলে মূর্ছনার বিশেষ তাৎপর্য উপলব্ধি হয় ; নতুবা তাহার প্রয়োজন বুঝা যায় না ; আধুনিক সঙ্গীতে বাহাকে ঠাট বলে, এরূপ মূর্ছনার সেই অর্থ হয় § ; মূর্ছনার এই নিয়মে রাগের ঠাট নিরূপিত

* সংস্কৃত সঙ্গীত-রত্নাকর হইতে এই সকল নাম গৃহীত হইল । অন্যান্য গ্রন্থে মূর্ছনা সমূহে বিভিন্ন নাম দৃষ্ট হয় ।

† “মধ্যমধ্যমহারত সৌবীরী মূর্ছনা ভবেৎ ।” সঙ্গীত-রত্নাকর ।

‡ “স্বরঃ সংসৃচ্ছতোযজ রাগশ্চ” প্রতিপাদ্যতে ।

মূর্ছনামিতিতামাহ কবচো গ্রামসম্ভবাং ॥” সঙ্গীত-দামোদর ।

§ ঐসদেবীয় প্রাচীন সঙ্গীতের ভিন্ন ভিন্ন স্বর-গ্রামের সহিত এই প্রকার মূর্ছনার সম্পূর্ণ সৌসাদৃশ্য লক্ষিত হয়, যথা—

উত্তরমস্ত্রা মূর্ছনা : সা-রি-গ-ম-প-ধ-নি সা, যুনানী (Ionian) গ্রাম ।

অভিরুদ্ধতা ,, বি-গ-ম-প-ধ-নি-সা-রি, দোরিয়ানী (Dorian) গ্রাম ।

অশ্বক্রান্তা ,, গ-ম-প-ধ-নি-সা-রি-গ, ফ্রীজিয়ানী (Phrygian) গ্রাম ।

মৎসরীকৃত্য ,, ম-প-ধ-নি সা-রি-গ-ম, লীদিয়ানী (Lydian) গ্রাম ।

শুদ্ধষড়্জা ,, প-ধ-নি-সা-রি-গ-ম-প, মিক্সলীদিয়ানী (Mixolydian) গ্রাম ।

উত্তরায়তা ,, ধ-নি-সা-রি-গ-ম-প-ধ, যোলিয়ানী (Aeolian) গ্রাম ।

মিক্সলীদিয়ানী গ্রাম প্রাচীন ঐসীয়রা ব্যবহার করিতেন না, উহা সেকালের ইতালীয় খ্রীষ্টীয় বাজকেরা এখন প্রচার করেন ।

হইলে, কোন সুরকে আর উচ্চ নীচ করিয়া কড়ি-কোমল করার আবশ্যক হয় না । কড়ি কোমল বিশিষ্ট ঠাঁটের সুর মধ্যবর্তী অন্তরের যে যে অনুরক্ত, তাহা গ্রামের ১ম—মূর্ছনা ব্যতীত, অন্যান্য মূর্ছনার মধ্যে পাওয়া যায় । ১৬শ পরিচ্ছেদে এই বিষয় বিস্তারিত প্রদর্শিত হইতেছে ।

যে সকল রাগ স্বাভাবিক গ্রামের কোন মূর্ছনাতেই নির্বাহ হয় না, যেমন আধুনিক ভৈরব রাগে কোমল-বি হইতে শুদ্ধ গ-এর অন্তর স্বাভাবিক গ্রামের কোন স্থানেই পাওয়া যায় না, সেই সকল রাগে বোধ হয় বিকৃত সুর ব্যবহার হইত ; কেননা বিকৃত মূর্ছনারও নিয়ম আছে, তাহা ক্রমে দেখাইতেছি । এইজন্যই বোধ হয় বিকৃত সুর সকল আধুনিক নিয়মেব কড়ি-কোমল সুর হইতে ভিন্ন ।

পূর্বোক্ত মূর্ছনা সমূহকে শুদ্ধা কহে, কেননা শুদ্ধ স্বর-যুক্তা । বিকৃত স্বর-যুক্তা মূর্ছনা তিন প্রকার :—কাকলীকলিতা, সান্তরা, এবং বাকল্যাস্তরা* । কাকলীকলিতা মূর্ছনায় কাকলী-নি, সান্তরা মূর্ছনায় অন্তর-গ, এবং বাকল্যাস্তরা মূর্ছনায় কাকলী-নি ও অন্তর-গ বাবদ্ধ হয় ।

ঐ সমস্ত মূর্ছনা আবার তিন জাতিতে বিভক্ত ; যথা—সম্পূর্ণ মূর্ছনা, বাহাতে সাত সুরই বর্তমান, ষাডবী মূর্ছনা,—বাহাতে এক সুরের অভাব, এবং ঔড়বী মূর্ছনা,— ষাণ্ডাতে দুই সুরেব অভাব । শাস্ত্রদেবকৃত সঙ্গীত-রত্নাকরের মতে বড়ঙ্গ-গ্রামে ষাডবী মূর্ছনায় সা, রি, প, অথবা নি এই কয় সুরের কোন একটির অভাব ; মধ্যম-গ্রামে সা, রি, কিষা গ এই তিন সুরের একটির না একটির অভাব হয় । বড়ঙ্গ-গ্রামের ঔড়বী মূর্ছনায় সা ও প, কিষা রি ও প, কিষা গ ও নি, এই কয় সুরের অভাব, এক মধ্যম গ্রামে রি ও ধ, কিষা গ ও নি, এই কয় সুরের অভাব হয় । ঐ সকল নানাজাতীয় মূর্ছনার সংখ্যা : ১৮০ । এক্ষণে দেখা যাইতেছে যে, আধুনিক নিয়মে ঔড়ব ও ষাডব রাগে যে যে সুর বর্জিত হয়, উক্ত প্রাচীন নিয়মে সেকপ নহে । আরো আশ্চর্য্য এই, প্রাচীন মতে সা-সুর বর্জিত হইতেছে । কিন্তু সা পরিত্যাগে গান-বাণ্ড

* “চতুর্দ্ধা তাঃ পৃথক শুদ্ধাঃ কাকলীকলিতাস্তরা” ।

সান্তরাস্ত্রযোপেতাঃ ষট্‌পঞ্চাশদ্বিতীবিভাঃ ॥” সঙ্গীত-রত্নাকর ।

† “ঔড়ব পঞ্চাশ্চৈব ষাডবঃ ষট্‌ সুরো ভবেৎ ।

সম্পূর্ণাঃ সপ্তভিঃচৈব বিজ্ঞেযো গীতযোজ্যৈঃ ॥” নারদ (সঙ্গীত-রত্নাকর) ।

করা অস্বাভাবিক কার্য ; অতএব যে স্থলে সা বজ্জিত হয়, তথায় অত্র কোন সুর অবশ্য খবজ হইয়া থাকে, এইরূপ অন্তর্ভব ভিন্ন উপায়ান্তর নাই । আবার ইহাও দেখা যাইতেছে যে, কোন অসম্পূর্ণা মুচ্ছনা ম-সুর বজ্জিত হয় নাই ; কিন্তু সে কালে ম-বজ্জিত রাগ যে ছিল না ইহাই বা কি প্রকারে বিশ্বাস হয় ? কালে কালে রাগের মুচ্ছনা পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে, অতএব পুরাবালে যেখানে ম ছিল, এখন তথায় সা হইয়াছে, এবং যে স্থানে সা ছিল, এখন তথায় ম হইয়াছে, এই যুক্তি অবলম্বন করিলে অনেক বিষয়ের সামঞ্জস্য হয় । কিন্তু চ্যুত ম ও চ্যুত-সা থাকাতে ঐ যুক্তি সর্বাঙ্গসম্মত হইতে পারিতেছে না । সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ যে প্রকার অপবিচার করিয়া সকল বিষয় লিখিয়া গিয়াছেন, তাহাতে কোন বিষয়ের মীমাংসা হওয়া আশা করা যায় না ।

তান :—মুচ্ছনান্তর্গত সুরসমূহের নানাবিধ বিভাসকে তান কহে । তান সপ্ত প্রকার * , আর্চিক, গাথিক, সামিক, স্বরাশ্বর, ঔডব, ষাডব ও সম্পূর্ণ । এক সুরেব তানকে আর্চিক বলে, দুই সুরের তানকে গাথিক, তিন সুরের তানকে সামিক, এই প্রকার সাত সুর পর্যন্ত তানের প্রকার ভেদ করা হইয়াছে । তান আবার আরও দুই প্রকাব—শুদ্ধ তান, ও কূট তান :—উপরোক্ত তানসকল শুদ্ধ, এবং সম্পূর্ণ ও অসম্পূর্ণ এই দুই প্রকার মুচ্ছনা নিপন্নীত ক্রম সহকারে উচ্চারিত হইলে, তাহাকে কূট তান বলে । কূট তানের তাৎপর্য বুঝা যায় না । এই প্রকার নানাবিধ তান একত্র করিলে ৪২ কোটি তান হওয়া আশ্চর্য্য নহে ।

সঙ্গীত-রত্নাকর গ্রন্থে জাতি-প্রকরণ নামক অধ্যায়ে ১৮ প্রকার জাতি নির্দেশ করা হইয়াছে ; তাহার মধ্যে ষড়্জাদি সপ্তস্বর নামী শুদ্ধা জাতি সাত প্রকার, যথা :— ষাড়্জী, আর্ষভী, গান্ধারী, ইত্যাদি, এবং বিকৃতা জাতি একাদশ প্রকার, যথা :— ষড়্জকৈশিকী, ষড়্জোদীচাবা, ষড়্জমধ্যমা, গান্ধারোদীচাবা, রত্নগান্ধারী, কৈশিকী, মধ্যমোদীচাবা, কার্শ্বরবী গান্ধারপঞ্চমী, আন্ধ্রা ও নন্দয়ন্তী এই সকল জাতি কি তানের, না মুচ্ছনার, না রাগের না গীতের, তাহা জ্ঞাত হওয়া দুষ্কর : এবং উহাদের যে কি তাৎপর্য ও প্রয়োজন, তাহাও বুঝা দুঃসাধ্য । অনেক সময়ে একপ বোধ হয় যে, ঐ প্রকাব বহুতর কাল্পনিক বিবরণ দ্বারা কেবল গ্রন্থের কলেবর বৃদ্ধি করা হইয়াছে । বাহ্য হউক, উহাদের কোন তাৎপর্য থাকিলেও

* “আর্চিকো গাথিকশ্চৈব সামিকঞ্চ স্বরাস্তরঃ ।

ঔডবঃ ষাডবশ্চৈব সম্পূর্ণশ্চেতি সপ্তমঃ ॥” নারদ (সঙ্গীত-রত্নাকর) ।

আধুনিক সরল হিন্দু সঙ্গীতের যে এতাদিক আড়ম্বরের আকাজ্ঞা নাই, তাহা নিশ্চয় । প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের লেখার ধরণ দেখিয়া একপ প্রতীয়মান হয় যে, তাহারা যেন অগ্রে ব্যাকবণ প্রস্তুত করিয়া তদন্তসারে এক নতুন ভাষা প্রচার করিতেছেন, চলিত ভাষার ব্যবহারানুসারে ব্যাকবণ প্রস্তুত করেন নাই ।

গ্রহ ও ত্রাস :—সঙ্গীত-শাস্ত্রকার বাগের মধ্যে কয়েক প্রকার স্বর প্রধান অর্থাৎ বিশেষ আবশ্যকীয় বালয়া নির্দেশ করিয়াছেন, তাহাদেব নাম গ্রহ, ত্রাস, অপত্রাস, সংত্রাস, অংশ, বাদী, সম্বাদী, অম্ববাদী, বিবাদী, ইত্যাদি । গ্রন্থকারদিগের কেহ বলেন যে, যে স্বর হইতে ‘রাগের’ উত্থাপন হয় তাহার নাম গ্রহ, ও যে স্বরে রাগ সমাপ্ত হয় তাহার নাম ত্রাস * । বোধ করেন যে, ‘গীতের’ আদিতে ও অন্তে যে যে স্বর তাহাব নাম ক্রমে গ্রহ ও ত্রাস † । অতএব গ্রহ ও ত্রাসের বিশেষ তাৎপর্য গ্রন্থকারদিগেব বর্ণনায় কিছুই স্থির করা যায় না, কাবণ রাগ ও গীত অনেক ভিন্ন জিনিস । রাগ বাগিনীর মধ্যে গ্রহ ও ত্রাস কি প্রকার তাহা পবে দেখাইতেছি । আধুনিক সঙ্গীতে গ্রহ ও ত্রাসের কোন বিধি নির্দিষ্ট নাই, সকল স্বর হইতেই রাগের উত্থান ও সমাপ্তি দৃষ্ট হয় । (৮৪ ৫ পৃষ্ঠায় দেখ) । গীতের স্বরের গ্রহ ও ত্রাস নির্দিষ্ট থাকা সম্ভব বটে । সঙ্গীত-বন্ধকবে অপত্রাস ও সংত্রাস প্রভৃতি কয়েক স্বরের যে বর্ণনা আছে, তাহাতে এইমাত্র বুঝা যায় যে, উহা গীতের কোন কোন অংশের শেষ স্বর, কিন্তু সে যে কিকপ, তাহা আর বুঝা যায় না ।

বাদী, বিবাদী, ইত্যাদি :—সঙ্গীত-বন্ধাবলীর মতে রাগের বাদী স্বর রাজার ত্রায়, সম্বাদী স্বর অমাত্যের ত্রায়, অম্ববাদী ভূত্যের ত্রায়, এবং বিবাদী স্বর শত্রুবৎ : । কেহ কেহ বাদী স্বরের আব এক নাম ‘অংশ’ বলেন ‡ । রাগে যে স্বর অধিকতর ব্যবহার হয়, তাহাকেই কোন কোন গ্রন্থকার বাদী কহেন যদ্বা বা রাগাদি প্রতিপন্ন হয় । ইহাতে আপাততঃ এই বোধ হয় যে, বাদী সম্বাদী প্রভৃতি দ্বারা রাগের মধ্যে

“বাগাদৌ স্থাপিতৌ যন্ত স গ্রহ-স্বব উচ্যতে ।

ন্যাস-স্বরস্তুবিজ্ঞেযৌ যন্ত বাগঃ সমাপকঃ ।” সঙ্গীত-বন্ধাবলি ।

১ ‘গ্রহ স্বব স হুতুক্তো যো গীতাদৌ সমাপিতঃ ।

ন্যাস স্ববস্ত স গোষ্ঠা যো গীতাদ সমাপ্তকঃ ॥ সঙ্গীত-বাগাবলি ।

‡ খানিধ-নাম্বাদী স বাগঃ প্রাণদকঃ ।

বাদিনা নঃসংগাদাং সম্বাদী ম স্বভাবঃ ।

মুখে তন্ত্রানুদানাদনু বাদাচ ভূতাবৎ ।

ওথা বিগাদান্তেনৈব বিবাদী বৈববস্তবেৎ ॥” সঙ্গীত রত্নাবলী

§ “অনন্তরং প্রধানত্বাৎ অংশো জীবতবঃ স্ববঃ ।” সোমেশ্বর

স্বরের অবস্থা বুঝায় ; অধুনা এই রূপই সকলের সংস্কার । কিন্তু বাস্তবিক বাদী-স্বরের অর্থ বোধ হয় এরূপ নহে ; কারণ সংস্কৃত-গ্রন্থকারেরা সা স্বরকেও রাগ বিশেষের বাদী বলিয়াছেন, যে সা সকল রাগেই সমান ব্যবহার্য্য ।

শাক্‌দেব, মতঙ্গ, দস্তিদ, বিত্তাল, প্রভৃতি গ্রন্থকারের মতে যে দুই স্বর ১২ কি ৮ শ্রুতি ব্যবধানে অবস্থিত, তাহা বা পরস্পরের সঙ্গাদী* । যেমন সা-এর সঙ্গ দী ম ও প, এবং ম ও প-এর সঙ্গাদী সা ; সেইরূপ রি ও ধ, এবং গ ও নি, পরস্পর সঙ্গাদী । এক্ষণে মনে কর কোন চারিটা রাগে যদি রি বাদী হয়, তবে সেই কয় রাগেই ধ—সঙ্গাদী, প—অনুবাদী ও গ—বিবাদী হইলে, ঐ চারি রাগের পার্থক্য কিরূপে নির্বাহ হইবে ? এইজন্যই বলি যে, ঐ সকল শব্দের অর্থ ওই রূপ নহে । তবে যে কোন অর্থ ইহাও বুঝা কঠিন । আমাব বোধ হয়, বাদী সঙ্গাদী দ্বারা গ্রামস্ব স্বর নিচয়ের পরস্পর মিলের সম্বন্ধ, অর্থাৎ হার্মনি বুঝায় । কোন স্বরের সহিত তাহার পঞ্চম ও মধ্যমের মিল অতি নিকট, সেইজন্য তাহারা সঙ্গাদী । সা-এর পঞ্চম ১২ শ্রুতি ব্যবহিত ; অববোধে ঐ প ৮ শ্রুতি ব্যবহিত ; আরোহণে ম-এর পর ১২ শ্রুতি ব্যবহিত যে পর সপ্তকের সা, তাহা ঐ ম-এর পঞ্চম, অববোধে সেই সা ম হইতে ৮ শ্রুতি ব্যবহিত । ইহাতে স্পষ্ট প্রতীয়মান হইতেছে যে, কোন স্বরের সহিত তাহার পঞ্চমের যে সম্বন্ধ তাহাই সঙ্গাদী । কিন্তু উপবে বলিলাম যে, সা-এর উচ্চ ও নিম্ন পঞ্চমের শ্রুতি ব্যবধান দুই প্রকার,—১২ ও ৮ । এইজন্যই শাস্ত্রকারেবা বোধ হয়, সঙ্গাদীর ঐ দুই প্রকার শ্রুতি ব্যবধানের কথা বলিয়াছেন । কিন্তু ঐ প্রকার ব্যবধানের যে দুই অবস্থা, অর্থাৎ উচ্চ ও নীচ, মধ্যকালীয় গ্রন্থকারেরা তাহা অভিপ্রায় না করাতে, সা এব দুই সঙ্গাদী ম ও প, ধরিতে হইয়াছে, অথচ ম-এর পর ৮ শ্রুতি ব্যবহিত যে নি, তাহাকে ম-এব সঙ্গাদী বলা হয় নাই । বস্তুতঃ উল্লিখিত বিচাব মতে নি ম-এর সঙ্গাদী হইতে পারে না, কেননা উহা ম-এব পঞ্চম নহে । এই নিয়মই যুক্তিসঙ্গত বোধ হয়, কারণ বাদী-স্বব দ্বাৰা যেমন রাগ প্রতিপন্ন হয়, তাহাব অমাত্য—প্রধান সাহায্যকারী যে সঙ্গাদী স্বর, অর্থাৎ বাদীব প, সেও যে বাগ প্রতিপাদন বিষয়ে সাহায্য করিবে, তাহাব সম্বন্ধ নাই । যে রাগে সা বাদী, তাহাতে প বর্জিত হইতে পারে না, সেইরূপ প-বর্জিত বাগে সা-স্বর বাদী হইবে না । যেমন আধুনিক প্রচলিত মালকোশ রাগে প-বর্জিত হওয়াতে ম বাদী হইতে পারে, কেননা ম-এর পঞ্চম সা ঐ রাগের সঙ্গাদীকূপে বিশেষ

*কৃত্তো বাশশাষ্টো বা বধোরস্তর গোচরা ।

মিথোনো সঙ্গাদি তত্তো ———— ॥ সঙ্গীত-রসাকর ।

প্রয়োজনীয় । কিন্তু এই অর্থও সর্বদাসম্মত হয় না । ফলতঃ এইরূপ ব্যাখ্যা ব্যতীত বাদী সর্বাদীর অর্থ সামঞ্জস্য হওয়াও দুষ্কর ।

সঙ্গীত রত্নাকরের টীকাকার সিংহভূপাল লিখিয়াছেন যে, বাদীর স্থানে তাহার সর্বাদী প্রযুক্ত হইলে, জাতি রাগের হানি হয়*, ইহার অর্থ কি ? টীকাকার অর্থ করিতে গিয়া ঐ প্রকার অনেক গোলমাল করিয়াছেন ।

মতঙ্গের মতে দুই ক্ষতি অসম্ভবে যে স্বর, তাহা বিবাদী । যেমন—রি-এর বিবাদী গ, ধ-এর বিবাদী নি ; অর্থাৎ অক্লান্তর ব্যবহৃত স্বর সকলের পরস্পর মিল নাই, তজ্জন্মই বিবাদী, কিনা ক্ষতিকটু । আবার গ ও নি সকল সুরেরই বিবাদী বলিয়া ব্যক্ত হইয়াছে † ; ইহার তাৎপর্য্য কিছুই পরিব্যক্ত হয় না ।

যে সকল সুরের পরস্পর বিবাদিত্ব সর্বাদিত্ব নাই তাহার অল্পবাদী ‡ । যেমন—সা-এর অল্পবাদী রি ও ধ, প-এর রি ও ধ, রি-এর মা ও সা, ইত্যাদি । অর্থাৎ ইহাতে বোধ হয়, অল্পবাদীর মিল সর্বাদীর আয় নিকট নহে, এবং বিবাদীর আয়ও অমিল নহে ; পরন্তু সিংহভূপাল ইহাও বলেন যে, “যে বাদী সুর দ্বারা রাগের রাগত্ব সমুদিত হইয়াছে, তাহাকে যে প্রতিপন্ন করে, সেই অল্পবাদী § ; যেমন সা স্থানে রি, কিম্বা রি স্থানে সা, প্রযুক্ত হইলে জাতি রাগের বিনাশ হয় না” । ইহার অর্থ কি ? কিছুই বুঝা যায় না ।

মধ্যম-গ্রামে সর্বাদী ও অল্পবাদী কিঞ্চিৎ প্রভেদ । এই গ্রামে সা-এর সর্বাদী প নহে, কেবল ম ; রি-এর সর্বাদী দুই, প ও ধ । বিবাদী সুর ষড়্জ গ্রামের আয় † সা-এর অল্পবাদী প, ধ ও রি ; রি-এর অল্পবাদী ম ও প, ইত্যাদি ।

বিবাদী সম্বন্ধে গ্রন্থকারগণ বলেন যে, যে সুর দ্বারা রাগের বাহিত্ব, সর্বাদিত্ব, ও অল্পবাদিত্ব বিনষ্ট হয়, তাহাকে বিবাদী বলে ; কিন্তু রাগের মধ্যে এমন সুর পাওয়া যায় না । শাস্ত্রকারদিগের মতে দুই ক্ষতি অন্তরে যে স্বর, তাহাই বিবাদী ;

* “যস্মিন গীতে অংশেভ্যে পরিকল্পিতঃ ষড়্জঃ তৎস্থানে মধ্যমঃ ক্রিয়মানো রাগো ন ভবেৎ, যস্মিন বা অংশেভ্যে মুচ্ছনাবশ্যমধ্যমঃ প্রযুক্তঃ তৎস্থানে ষড়্জঃ প্রযুক্তমানো জাতি রাগহানি ভবতি ।”

সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা ।

† “——— নি গাবন্য বিবাদিনৌ ।

রি-ধরোরব বা স্তাত্যং তৌ তয়ো বা রি-ধবপি ।” সঙ্গীত-রত্নাকর ।

‡ “যেবাৎ পরস্পর বিবাদিতং সর্বাদিত্বঞ্চ নান্তি তেষামল্পবাদিত্বম্ ।” সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা ।

§ “যদ্বাদিনা রাগস্ত রাগত্ব সমুদিতং তৎপ্রতিপাদকত্বং নাম অল্পবাদিত্বম্ । ততঃ ষড়্জ স্থানে ষবতঃ প্রযুক্ত্যমানঃ ষবত্ব স্থানে ষড়্জঃ প্রযুক্ত্যমানঃ জাতি রাগ বিনাশকরো ন ভবতি ।” সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা ।

কিন্তু কোন্ স্বরের দুই শ্রুতি যত্নবে তাহা প্রকাশ নাট। মনে কর বাদী স্বরেরই অন্তরে, তাহা হইলে ঝিঝোটিব বাদী স্বব গ-এব দুই শ্রুতি অন্তরে যে ম, তাহাই কি উহার বিবাদী স্বর? সে ম ঝিঝোটির কিছুই হানি করে না, বরং ম না হইলে উহার রূপই থাকে না, রিও সেইরূপ, পও সেইরূপ। তবে কোন্ স্বর ঝিঝোটির বিবাদী? সংস্কৃত গ্রন্থকাবেবাট বলিতে পাবেন। আবও দেখ, পুবিয়াতে গ স্বর বাদী, সেই গ-এব নীচে কি উপবে, দুই শ্রুতি অন্তবে, কোন্ স্বর পুবিয়াতে নাই।

অতএব শাস্ত্রকারদিগেব লক্ষণ দৃষ্টে এইরূপ মীমাংসাই যুক্তিসঙ্গত বোধ হয় যে, বাদী বিবাদী সংজ্ঞা স্বর সমূহের পরস্পর মিলের সম্বন্ধ (হাশ্বনি) বাচক; তাহারা বাগের মধ্যে স্বরের অবস্থা বাচক নহে, ইহা মধ্যকালীয় কতকগুলি সংস্কৃত গ্রন্থকারের ভ্রান্তি। ইহাতে এরূপ প্রতীয়মান হইতে পারে যে, পূর্বকালে হাশ্বনি ব্যবহার হইত, নতুবা, বাদী সম্বাদীর অল্প অর্থ সঙ্গত হয় না।

এতদ্ব্যতীত 'যমল', 'শ্লিষ্ট', 'পূর্বাশ্রিত', 'পর্যাশ্রিত' প্রভৃতি কয়েক প্রকাব স্বরের নাম আছে, যদ্বারা বাগের মধ্যে স্বরের ব্যবহার স্থান নির্দেশ করা হয়, যে দুই স্বব সর্বদা পরপর গীত হয়, তাহাদিগকে যমল কহে। যে স্বর - বাদী অল্প স্বরের পরে কিঞ্চিৎ পূর্বে ব্যবহৃত হয়, তাহাকে শ্লিষ্ট কহে। যে স্বব সর্বদা অল্প স্বরের পরে গীত হয়, তাহাকে পূর্বাশ্রিত কহে, এবং যাহা পূর্বে গীত হয়, তাহাকে পর্যাশ্রিত কহে। পাঠকগণ ঐ লক্ষণ দেখিয়া অনায়াসেই বুঝিবেন যে, যে যে স্বর পূর্বাশ্রিত ও পর্যাশ্রিত তাহারাই শ্লিষ্ট ও তাহাবাট যমল। এমন অবস্থায় অনর্থক সংজ্ঞা বুদ্ধি করিতে কি উপকার?

প্রাচীন গ্রন্থকারগণ স্বরসমূহকে নানা প্রকাবে বিভাজ্য করিয়া, সেই সকল বিভাজ্য পৃথক পৃথক নাম দিয়াছেন, যথাপ্রসঙ্গাদি, প্রসঙ্গাস্ত, ক্রমরেচিক, প্রেস্থিত, সন্ধিপ্রচ্ছাদন ইত্যাদি। ইহাদিগকে কেহ বর্ণালঙ্কার, কেহ স্বরালঙ্কার, কেহ মুচ্ছনালঙ্কার নাম দিয়াছেন। কিন্তু আশ্চর্য এই যে, ঐ সকল স্বর-বিভাগ সম্বন্ধেও মতভেদ হইয়াছে, সঙ্গীত-রসিকের মতে—সা_১, সা_২, সা, ইহাকে প্রসঙ্গাদি বলে, কিন্তু সঙ্গীত-পারিভাষ্য মতে—সা রি সা, রি গ রি, গ ম গ, এই ক্রমকে প্রসঙ্গাদি বলে, সঙ্গীত-বস্তুকণ মতে—সা_১, রি সা_২, সা_১, গ ম সা_১, সা_১ প ধ নি সা_১, ইহাকে ক্রমরেচিক বলে, সংগীত-পারিভাষ্য মতে—সা গ রি ম গ নি সা, বি ম গ রি প ম গ নি, এই ক্রমকে ক্রমবেচিত বলে, ইত্যাদি। উপযুক্ত সমালোচনার শাসনাভাবেই ঐ প্রকার যথেষ্টাচারিতা বুদ্ধি হইয়াছে, সুতরাং ইহাতে সংগীতের আসল বিদগ্ধ সকল

ত্রিরোহিত হইয়া, কেবল কৃত্রিম কাল্পনিক বিষয়গুলি বর্তমান রহিয়াছে। ইহাতে প্রকৃত সংগীত বিজ্ঞানের অভ্যুদয় কি প্রকারে হইবে ?

গমক :—গীত বাজে যে প্রকার আশ্, মিড, ঘষিট, কৃন্তন, গিট্কারী প্রভৃতি আভরণ ব্যবহার হয়, প্রাচীন গ্রন্থকাবেরা তাহাদিগের এক সাধারণ নাম ‘গমক’ রাখিয়াছেন। তাঁহারা গমকের বহুতর প্রকার ভেদ করিয়া, তাহারও পৃথক পৃথক নাম দিয়াছেন বটে, কিন্তু তাহাদের লক্ষণ সকল দৃষ্টান্ত দ্বারা ব্যাখ্যাত না হওয়াতে, এক এক গমকের অর্থ নানা লোকে নানা প্রকার করিতেছে। গমক ষণ্মা,—কল্লিত, প্রত্যাহত, দ্বিরাহত, সুরিত, অনাহত, শাস্ত, ত্রিবিপ, ঘর্ষণ, অবঘর্ষণ, বিকর্ষণ, পুনঃস্থান, অবগ্রন্থস্থান, কর্তরী, ক্ষুট, স্ফটাল, মজ্রা, ইত্যাদি। উক্ত প্রথম চারিটি গমক দুই স্বরের নানাবিধ কম্পন বোধক, তৎপর তিনটি—নানাবিধ গিট্কারী ব্যঞ্জক; তৎপর দুইটি—আশ্ ও ঘষিট বাচক; তৎপর তিনটি—নানাবিধ মিড জাপক; কর্তরী গমকে সেতারাদি যন্ত্রে কৃন্তন বুঝায়, ইত্যাদি।

রাগ-রাগিণী—আদি রাগ ও রাগিণী সম্বন্ধে গ্রন্থকারদিগের নানা প্রকার মতভেদের কথা চম পরিচ্ছেদে কতক দেখাইয়াছি। কোন মতে যে বিশতিটি আদি রাগের কথা উল্লেখ করিয়াছি, তাহা এই,—শ্রী, নট, বঙ্গাল, ভাষ, মধ্যম, বাড়ব, বক্তহংস, কোহ্লাস, প্রবভ, ভৈরব, মেঘ, সোম, কামোদ, অম্র, পঞ্চম, কন্দর্প, দেশাখ্য, কাকুভ, কৌশিক, ও নটনারায়ণ*। যে গ্রন্থকার ব্রহ্মার মত জাল করিয়াছেন, তিনি বলেন যে—শ্রী, বসন্ত, ভৈরব, পঞ্চম ও মেঘ, এই পাঁচটি রাগ মহাদেবের পঞ্চমুখ হইতে। এবং নটনারায়ণ রাগ পাকবতী—দুর্গার মুখ হইতে উৎপন্ন হইয়াছে†।

* ‘শ্রী-বাগ নটৌ বঙ্গালৌ ভাষ মধ্যম বাড়বৌ ।

বক্তহংসশ্চ কোহ্লাসঃ প্রভবৌ ভৈরব ধনিঃ ॥

মেঘ-বাগঃ সোম-বাগঃ কামোদশ্চ পঞ্চম ।

স্রুতাং কন্দর্প দেশাখ্যৌ কাকুভাশ্চ কৌশিকঃ ॥

নট-নাগযগ্ধেতি বাগা বিংশতিবিন্শি ॥’ সঙ্গীতসাব-সংগ্রহ ।

† “সম্যোবক্ত্রাস্ত শ্রী-বাগৌ বামদেবাবসম্ভবঃ ।

অযোবান্তৈববৌ ভূক্তং পুরুষাং পঞ্চমো*ভবেৎ ॥

দশাণাখ্যায়ৈবগাগৌ নাট্যাবস্তে শিবদভৎ ।

গিরিজায়া মুখান্নাস্তে নট-নারায়ণৌ ভবেৎ ॥’ তথা ।

রাগার্ণবের মতে আদি ছয় রাগ এই প্রকার, যথা—ভৈরব, পঞ্চম, নট, মল্লার, গোড়মালব, ও দেশাধ্য* । এই মতে প্রত্যেক রাগের পাঁচ পাঁচটি রাগিণী । নারদ সংহিতার মতানুযায়িক ছয় রাগের নাম † পূর্বে বলা হইয়াছে । তাহাদের রাগিণী এই প্রকার : মালবের রাগিণী—ধানসী, মালসী, রামকিরী, সৈন্ধবী, আশাবরী ও ভৈরবী ; মল্লারের রাগিণী—বেলাবলী, পুরবী, কানড়া, মাধবী, কোড়া ও কেদারিকা ; শ্রীর রাগিণী—গাঙ্কারী, স্তভগা, গোড়ী, কৌমারী, বল্লারী ও বৈরাগী ; বসন্তের রাগিণী—তুড়ী, পঞ্চমী, ললিতা, পটমঞ্জরী, গুঞ্জরী, ও বিভাষা ; হিন্দোলের রাগিণী—মায়ুরী, দীপিকা, দেশকারী, পাহিড়ী, বরাড়ী ও মারগাটী (মহারাষ্ট্রী) ; কর্ণাটের রাগিণী—নাটিকা, ভূপালী, রামকলী, গড়া, কামোদী ও কল্যাণী ।

নারদ সংহিতার এই মতটী আসল নারদের মত নহে ; উহা সঙ্কলন মাত্র । ইহাৎ গ্রন্থকার যে আধুনিক, তাহার স্পষ্ট প্রমাণ এই যে, ঐ মতে হিন্দোলের রাগিণী বরাড়ী ও মারগাটী, এই দুইটী শব্দ অতি আধুনিক ; ইহারা বিরাটী বা বৈরাটী, ও মহারাষ্ট্র শব্দের অপভ্রংশ ; এ অপভ্রংশ প্রাচীন কালের নহে ।

কোন মতে এক এক রাগের ছয় ছয় রাগিণী, কোন মতে পাঁচ পাঁচ রাগিণী, ইহা পূর্বেই বলিয়াছি । কোন এক মতে যে যে রাগিণী এক রাগের স্ত্রী, অন্য মতে তাহা অন্য রাগের স্ত্রী : যেমন,—হরুমন্ত মতে কেদারী দীপকের স্ত্রী, ব্রহ্মার মতে উহা শ্রী-রাগের স্ত্রী, নারদ সংহিতা মতে উহা মল্লারের স্ত্রী, ইত্যাদি । আবার এক মতে বাহারী রাগ, মতান্তরে তাহার রাগিণী । যেমন—হরুমন্ত মতে হিন্দোল ও মালকৌশ রাগ, ব্রহ্মার মতে রাগিণী ; এবং ব্রহ্মার মতে বসন্ত রাগ, হরুমন্ত মতে রাগিণী ; ব্রহ্মার মতের পঞ্চম রাগ, নারদ সংহিতা মতে রাগিণী, ইত্যাদি । কি রাগাদির জাতি, কি ঋতু ও সময়, কি স্বর-বিজ্ঞাস, কি রস, সকল বিষয়েই গ্রন্থকারদিগের মতের পরস্পর ঘোর অনৈক্য ; কোন বিষয়েই ঐক্য নাই । এই সকল অনৈক্য যে নিতান্ত শোচনীয় ব্যাপার, তাহা কেহই অস্বীকার করিতে পারেন না । ইহাতেই প্রতীত হয় যে, কিছুই কিছু না, অর্থাৎ প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের ঐ সকল নিয়ম নিতান্ত কাল্পনিক, এবং উহা কেবল গায়ক ও বাদকদিগের মধ্যে পরস্পর বিবাদ বাধাইতেই

* “ভৈরবঃ পঞ্চমো নাটো মল্লারো গোড়মালবঃ ।

দেশাধ্যক্ষেতি ষড়্রাগাঃ প্রোচ্যন্তে লোকবিশ্রুতাঃ ॥” সংগীতসাব-সংগ্রহ ।

† “মালবশ্চৈব মল্লারঃ শ্রীরাগশ্চ বসন্তকঃ ।

হিন্দোলশ্চার্ধ কর্ণাট এতে রাগাঃ প্রকীৰ্ত্তিতাঃ ॥” তথা ।

বিশেষ পট্ট। সঙ্গীতের মূল শাস্ত্র—ভরত ও হরমন্ত কৃত গ্রন্থসকল—কালক্রমে লোপ পায় ; তদন্তর্গত বিষয় সমূহ কতক মুখে মুখেই চলিয়া আইসে। তাহাই অবলম্বন পূর্বক সঙ্গীতের প্রধান প্রধান বিষয়, যেমন সপ্তস্বর, ষাটবিংশ শ্রুতি, একবিংশ মুচ্ছনা, তিন গ্রাম, ছয় রাগ, ৩০ বা ৩৬ রাগিণী, প্রভৃতির সংখ্যা ও সংজ্ঞা স্থির করিয়া, পরবর্তী গ্রন্থকারগণ যে সকল গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন, তাহাতে তাঁহারা স্বকপোল-কল্পিত অনেক বিষয় সন্নিবিষ্ট করিয়াছেন, কারণ মূল শাস্ত্র বর্তমান না থাকাতে, তাহার দোহাই দিয়া যাহার যাহা ইচ্ছা তাহাই করিতে উত্তম সুযোগ হইয়াছিল।

ঐ প্রকার অনৈক্যের আরও কারণ এই যে, গ্রন্থকারগণ দূর দূর সময়ের, ও দূর দূর স্থানের লোক : কেহ খ্রীষ্টের সহস্র বৎসর পূর্বে, কেহ পরে ; কেহ কাশ্মীর হইতে, কেহ জাবিড় হইতে, কেহ অযোধ্যা হইতে, কেহ কাশী হইতে, গ্রন্থ সকল লিখিয়া গিয়াছেন। কেহ পূর্ব প্রণীত কোন প্রাপ্ত গ্রন্থের অনুকরণ করিয়াছেন, কেহ নিজের ব্যবসায়ী লোকের নিকট হইতে সংগ্রহ করিয়াছেন। কোন একটা স্থায়ী নিয়ম অবলম্বন করিয়া রাগ-রাগিণীগুলি শ্রেণীবদ্ধ হয় নাই। উহা গ্রন্থকারগণের স্বেচ্ছাধীন কল্পনা মাত্র। তাঁহারা স্বরের মধ্যে প্রবেশ না করিয়া যাহা পাইয়াছেন, সমস্ত ষড়্-শাস্ত্রীয় সংগ্রহ করিয়া গ্রন্থীকৃত করিয়াছেন। স্বর বিভাগসের প্রকৃতিগত সাদৃশ্যানুসারে রাগ-রাগিণী শ্রেণীবদ্ধ করিয়া বাইলে, হিন্দু সঙ্গীতের আরও গৌরব হইত, তাহাতে সন্দেহ নাই। ইহাতেই অনেক সময় মনে হয় যে, সঙ্গীতে কৃতকল্পা লোকের ন্যায় মধ্য কালের ঐ গ্রন্থকর্তাদিগের তত সুরজ্ঞান ছিল না ; কারণ সুরজ্ঞান থাকিলে স্বর-বিভাগানুসারে রাগ-রাগিণী সমূহকে শ্রেণীবদ্ধ করাই স্বাভাবিক। যাহা হউক, এক্ষণে তাঁহাদের সম্মান রক্ষার্থ আমাদের এই প্রকারই মনে করিতে হইতেছে যে, এখন আমরা রাগাদির যে যে মূর্তি দেখিতেছি, তাহা সেকালে অন্তরূপ ছিল।

রাগ-রাগিণী সমস্তই যে সংগ্রহ, তাহার আরও প্রমাণ এই যে, অধিকাংশ রাগিণী দেশের নামে খ্যাত : যথা, সৈন্ধবী—সিন্ধু, বঙ্গালী—বঙ্গ, মৌরটী—সুরাট, ভূপালী—ভূপাল, গুজরাটী—গুজরাট, মালবী—মালোয়া, কামোদী—কাষোদিয়া, কর্ণাটী—কর্ণাট, গান্ধারী—কান্দাহার, টঙ্কা—টঙ্কদেশ (রাজপুতানা), বৈরাটী—বৈরাট, কালাংড়া—কালঙ্গ, মুলতানী—মুলতান, ইত্যাদি।

আদি ছয় রাগের নাম যে ছয় ঋতুর অবস্থানুযায়ী, তাহা স্পষ্টই প্রতীয়মান হয়। হরমন্ত মতে রাগের ঋতু এই প্রকার : যথা—গ্রীষ্মে দীপক, বর্ষায় মেঘ, শরতে ভৈরব, হেমন্তে মালকৌশ, শিশিরে শ্রী, ও বসন্তে হিন্দোল। দীপক ও মেঘ এক প্রকার ঋতুরই নাম। বসন্তে হিন্দোল,—দোলোৎসব বসন্ত কালেই হয়,—দোলনের নামেই

হিন্দোল । সেকালে পশ্চিম-হিন্দুস্থানে বোধ হয় শরৎকালে মহাদেবের পূজা হইত এইজন্ত তদুত্তর স্বর বিজ্ঞাসের নাম ভৈরব রাখা হইয়াছে—ভৈরব মহাদেবের এক নাম । হৈমন্তিক স্বর-বিজ্ঞাসের নাম মালকৌশ হওয়ার কারণ বোধ হয় এই হইতে পারে যে, মালকৌশ মল্লকৌশিকের অপভ্রংশ, কৌশিকের এক অর্থ ব্যালগ্রাহী—সাপুড়ে,—এতদ্দেশে সাপুড়েকেও মাল বলে, পুরাকালের হিন্দুস্থানী মালেরা বোধ হয় উত্তম গায়ক ছিল; এখনও হিন্দুস্থানী সাপুড়িয়ারা উত্তম তুঘুড়ী বাজায়; পুরাকালে তাহারা স্নেহে গান করিত সেই স্বর পানির নাম মল্লকৌশিক রাখা হইয়া থাকিবে; এবং হেমন্তে পথ ঘাট সমস্ত শুষ্ক হইয়া ভ্রমণোপযোগী হয়, সেই সময় মালেরা ফিরি করিতে বাহির হয় বলিয়া, মালকৌশ হেমন্তে গাওয়ার রাতি হইয়া থাকিবে । শিশির ঋতুতে শ্রী-রাগ গাওয়ার তাৎপর্য এই হইতে পারে যে, শীতকালে ধাতাদি বহু প্রকার শস্ত কাটা হয়; এই সময়ে লক্ষ্মীদেবীর পূজা সর্বসাধারণে প্রচলিত, তজ্জন্ত এই ঋতু ব্যবহার্য্য স্বরবিজ্ঞাসেব নাম শ্রী হইয়াছে । শ্রী জীলিঙ্গ শব্দ হইলেও পুংরাগের মধ্যে যে ধরা হইয়াছে এই ব্যাপারটা সংগ্রহের সাম্য দিতেছে; শীতকালে শস্ত কাটা, কিম্বা লক্ষ্মী পূজা বিষয়ক স্বর ব্যতীত অন্য কোন স্বর না পাওয়াতে আদি সংগ্রহকার উহাকেই ছাড়া রাগ মধ্যে গ্রহণ করিতে বাধ্য হইয়াছিলেন, নতুবা তাহারা কখনই ব্যাকরণ দোষ বহন করিতেন না । শ্রী-রাগ সর্বাপেক্ষা প্রাচীন বিবেচনা হয়, কেননা সকল মতেই উহা আদি রাগ এবং শিশিরে গেল ।

ভারতের প্রাচীন গ্রন্থকারগণ সাহিত্য বিষয়ে অসাধারণ পণ্ডিত, আশ্চর্য্য কবিও শক্তি-সম্পন্ন ছিলেন । তাহারা যে যে বিষয় ধরিয়াছেন, তাহাই এক শৃঙ্খলে আবদ্ধ করিয়াছেন; তাহাদের কল্পনা বলে দেবতারিও যখন মনুষ্যের আয় রূপগুণ বিশিষ্ট, তখন গানের স্বর সকলও মনুষ্যের আয় রূপগুণ বিশিষ্ট না হয় কেন? এই জন্ত স্বরবিজ্ঞান সমূহের কেহ পুরুষ কেহ স্ত্রী, আবার তাহারা সংসারী—স্ত্রী-পুত্র-বিশিষ্ট । বাইরের আদি পুরুষ আদমের স্ত্রী হবা যে রূপ আদমের শরীর হইতে নির্গত হইয়াছিলেন রাগিণীগণও সেইরূপ রাগ হইতে সমুদ্ভূত হইয়া ঘরকন্না করিতেছে । স্থূল কথা এই প্রাচীন গ্রন্থকারগণ জানিতেন যে, কালক্রমে রাগ-রাগিণীর সংখ্যা অতিশয় বৃদ্ধি হইবে তাহাদের সহিত আদি রাগ নিচয়ের একটা সম্বন্ধ না রাখিলে, ইহারা ক্রমে প্রাধান্য ও আদরহীন হইয়া বিলুপ্ত হইয়া যাইবে । এইজন্ত তাহারা এই কৌশল অবলম্বন করেন যে, রাগেরা পুরুষ হইলে তাহাদের স্ত্রীর প্রয়োজন হইবে; এবং ভারতবর্ষের বড় লোকেরা যেমন বহুবিবাহপ্রিয়, রাগেরাও সেইরূপ এক এক জনে পাঁচ বা ছয়টা করিয়া বিবাহ করিল; সুতরাং তাহাদের বহু পুত্রও জন্মিল । রাগপুত্ররাও বহু

বিবাহ করিল ; তৎপরে উপরাগ ও উপরাগিনী হইতেও বাকি থাকিল না । এইরূপে রাগ-রাগিণীর বংশ বৃদ্ধ হইয়া সংখ্যাতীত পরিবার হয় । এক্ষণে যে কোন সুর (রাগ) বলিবে, তাহা এই আদি রাগ-রাগিনী হইতে যে সমুদ্ভূত হইয়াছে, ইহা বলিবার উত্তম পথ হইয়াছে ।

প্রাচীন গ্রন্থকারগণ রাগ-রাগিণীর কি প্রকার বর্ণন করিয়াছেন, এক্ষণে দেখা যাউক ।

ভৈরব :—সঙ্গীত-দর্পণের মতে—

“ধৈবতাংশ গ্রহন্যাসো রি-প হীনত্বমাগতঃ ।

ঔড়বঃ স তু বিজ্ঞেয়ো ধৈবতাদিক মূচ্ছনা ।

ধৈবতো বিকৃতো যত্র ভৈরবঃ পরিকীৰ্ত্তিতঃ ॥”

অর্থাৎ ভৈরব-রাগ ঔড়ব জাতীয় ; ইহাতে ধৈবতাদি মূচ্ছনা, অর্থাৎ ধ-নি-সা-গ-ম-ধ ঠাট ; ইহার ধ বিকৃত । প্রাচীন মতে বিকৃত ধ স্থান-চ্যুত সুর নহে, অতএব এই বিকৃতির ফল-গ্রহ হওয়া দৃক্যর । সঙ্গীত-নির্ণয়ের মতে—

“ভিন্ন ষড়্জসমুৎপন্নো ভৈরবোপি রি-বজ্জিতঃ ।

ধ-গ্রহাংশো মধ্যমাস্তো গ্যেয়ো মঙ্গলকর্মণি ॥”

অর্থাৎ ভৈরব ষাড়ব জাতীয় - রি-বজ্জিত, এবং ষড়্জ হইতে উৎপন্ন, ও মঙ্গল কার্য্যে গ্যেয় ; ধ ইহার গ্রহ ও অংশ, এবং ম ইহার ত্রাস । কোন মতে ইহা প্রচণ্ড রসে গ্যেয়, যথা—“প্রচণ্ড রূপ কিল ভৈরবোহয়ং ।”

ভৈরবী :—সঙ্গীত-দর্পণের মতে—

“সম্পূর্ণা ভৈরবী জ্ঞেয়া গ্রহাংশত্ৰাস মধ্যমা

সৌবীরী মূচ্ছনা জ্ঞেয়া মধ্যম-গ্রামচারিণী ॥”

অর্থাৎ ভৈরবী সম্পূর্ণা জাতি ; ম ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস ; ইহা মধ্যম গ্রামের রাগিনী, ইহা সৌবীরী মূচ্ছনায়ুক্তা, অর্থাৎ ম-প-ধ-নি-সা-রি-গ ইহার ঠাট । সংগীত-রসাকরের মতে—

“ধাংশ ত্রাস গ্রহান্তার মন্দ্র গান্ধার শোভিতা ।

ভৈরবী ভৈরবোপাঙ্গী সমাংশেন স্বরান্দবেৎ ॥”

অর্থাৎ ধ ভৈরবীর গ্রহ, অংশ ও ত্রাস ; মন্ত্র ও তার, এই দুই সপ্তকের প ইহাতে ব্যবহার হয় ; এবং ইহার স্বর-বিত্তাস ভৈরবের ত্রায় । ভৈরবী হান্ত রসে গেয়া, তাহা ১১শ পরিচ্ছেদে দেখাইয়াছি । তার ও মন্ত্র গান্ধার শোভিতা এই মাত্র বলিলে এরূপ বুঝায় যে, ভৈরবীতে মধ্য-সপ্তকের ব্যবহার হয় না, বাহা অসম্ভব ; অতএব ঐরূপ বর্ণনা কার্য্যত সঙ্গত নহে ।

শ্রী-রাগ :—সঙ্গীত-দর্পণের মতে—

“শ্রী-রাগঃ স চ বিজ্ঞেয়ঃ সত্রয়েণ বিভূষিতঃ ।

পূর্ণঃ সর্ব গুণোপেতো মুচ্ছনা প্রথমা মতা ।

কেচিৎ কথয়ন্তোনম্বভত্রয় সংযুতম্ ॥”

অর্থাৎ শ্রী-রাগ প্রথম মুচ্ছনা যুক্ত, অর্থাৎ সা-বি-গ ম-প ধ-নি ইহার ঠাট ; ইহা সম্পূর্ণ জাতীয় ; এবং তিন সা, কোন মতে তিন রি বিশিষ্ট, ও সর্ব গুণ যুক্ত । ঐ তিন সা-এর তাৎপর্য্য, বোধ হয়, মন্ত্র, মধ্য ও তার, এই তিন সপ্তকের তিন সা । কিন্তু তাহাই বা কেমন হয় ? কাবণ তিন সা কিম্বা তিন বি-তে দুই অষ্টম হয়, সেকালে কি দুই অষ্টমের কমে শ্রী-রাগ মূর্ত্তিমান হইত না ? অথবা ঐ তিন সা-এর অর্থ শুধু ও দুই বিকৃত—চ্যুত ও অচ্যুত, এইরূপ তিন সা ; কিন্তু এরূপ অর্থে তিন রি পাওয়া যায় না, কারণ রি কেবল শুদ্ধ ও বিকৃত, এই দুই প্রকার হয় । ফলতঃ এক সঙ্গে ঐ প্রকার তিন সা-এর ব্যবহার কার্য্যতও সঙ্গত নহে । এইরূপ তিন সা, তিন ম, তিন প ইত্যাদি, রাগ বিশেষে প্রায়ই বর্ণিত দৃষ্ট হয় ; ইহার বিশেষার্থ বুঝা দুষ্কর ।

খান্সাবতী :—সংগীত-পারিজাত মতে—

“খান্সাবতী প-হীনা স্রাৎ কোমলীত কুধৈবতা

গান্ধার মুচ্ছনায়ুক্তা রিণা ত্যক্তোবরোহিকা ॥”

অর্থাৎ খান্সাবতী (খান্সাজ) রাগিনী খাড়ব জাতি, প-বজ্জিতা ; গান্ধার মুচ্ছনা যুক্তা, অর্থাৎ গ-ম-ধ-নি-সা-রি ইহার ঠাট ; ইহার ধ কোমল ; ইহাতে অবরোহণে রি ত্যাগ করা বিধি ।

কেদারী :—সংগীত-দর্পণের মতে—

“কেদারী রি-ধ-হীনা স্রাদৌড়বা পরিকীর্ত্তিতা ।

নিত্রয়া মুচ্ছনা মার্গী কাকলী-স্বর-মণ্ডিতা ॥”

অর্থাৎ কেদারী-রাগিণী ঔডব জাতি, রি ও ধ বর্জিতা ; মধ্যম-গামের মূর্ছনা রাগী, অর্থাৎ নি-সা-গ-ম-প-নি, ইহাব ঠাট , ইহা তিন নি ও কাকলী স্বর; অর্থাৎ বিকৃত-নি, যুক্তা ।

ভূপালী :—সংগীত-দর্পণের মতে—

“গ্রহাংস ত্ৰাস যজ্ঞা সা ভূপালী কথিতা বৃধৈঃ ।

প্রথমা মূর্ছনা ছেয়া সম্পূর্ণা বস শাস্তিকে ।

রি-প হীনোড়বা কৈশিচদিয়মেব প্রকীৰ্ত্তিতা ॥”

অর্থাৎ ভূপালী-রাগিণী সম্পূর্ণা, মতান্তবে ঔডব জাতি,—রি ও প বর্জিতা ; প্রথমা মূর্ছনায় নিম্না, এবং শাস্ত রসে গেয়া , সা ইহাব গ্রহ, অশ ও ত্রাস ।

এ প্রকাব আর অধিক রাগের উদাহরণ দেওয়া নিম্নয়োজন , উহা ঘাবাই সংগীত বৃত্তহীন পাঠক সংস্কৃত-গ্রন্থকর্তা‘দগেব রাগ-বাগিণী বর্ণনার রীতি বৃদ্ধিতে পারিবেন । তাঁহাদেব এক আশ্চর্য্য সংস্কাব এট িল যে, গাইবার সময় যদি ভমে রাগ অন্তঃ হয়, তবে স্ববসা গুজ্জরী বাগিণী গাইলে সেই দোষ মোচন হয় * ।

রাগ-বাগিণী অসংখ্য ছিল । শুন্য ষাষ, সংগীতনাবাষণ-কর্তা বলিয়াছেন যে, শ্রীকৃষ্ণেব লীলা সময়ে তাঁহাব সোডশ সহস গোপিনীবা প্রত্যহ প্রত্যেকে এক এক নূতন রাগ গান কবিষা তাঁহাব চিত্তাকর্ষণ কবিত । প্রত্যুত তাঁহার ১৬ হাজার গোপিনী যেমনি সত্য, তাঁহাদের রূত রাগ-বাগিণীও তেমনি সত্য । সে যাহা হইক, রাগ-রাগিণী স্বব-বিত্তাসেব উদাহরণ মাত্র ; অতএব এ পর্য্যন্ত ষত প্রকাব বাগের উৎপত্তি হইয়াছে, তত্তাবতেব বৃত্তান্ত বর্ণনা করা সাংগীতিক ব্যাকরণের কখন নায্য কার্য্য হইতে পারে না । সংস্কৃত-গ্রন্থকাবগণ রাগ-রাগিণীর স্বরূপ যে প্রকার বর্ণনা করিয়াছেন, তাহাতে একপ সন্দেহ হয় যে, সংগীতে তাঁহাদেব হাতে মুখে প্রকৃত সাধনা ছিল না । সংগীতে সাধনা ও কর্তব্য না থাকিলেও, রূতবিজ্ঞ লোকে যে পাঁচ প্রকার গ্রন্থ দেখিয়া নূতন সংগীত-পুস্তক লিখিতে পারেন, ইহার জীপিত দৃষ্টান্ত আমাদের মধ্যেই বর্তমান ।

তাল :—কোন কোন গ্রন্থকর্তা তাল শব্দের এক আশ্চর্য্য ব্যুৎপত্তি করেন, তাঁহারা বলেন যে, মহাদেবেব পুং নৃত্য—‘তাণ্ডব’, এবং ভগবতীর স্ত্রী নৃত্য—‘লাসা’, এই দুই শব্দের আত্মকর লইয়া, “তাল” শব্দ উৎপন্ন হইয়াছে † । কিন্তু বাস্তবিক করতালি হইতেই

* লোভান্নোহাচ্চ যে কেচিৎ গাবন্তি চ বিবাগতঃ ।

স্ববসা গুজ্জরী তস্য দোষ হনীতিকথ্যতে ॥” সঙ্গীত-নির্ণয় ।

† “তাণ্ডবস্যান্য বর্ণেন লকাবো লান্ত শব্দ ভাক ।

যদা সঙ্গচ্ছতে লোকে তদা তালঃ প্রকীৰ্ত্তিতঃ ॥” সঙ্গীতার্থ ।

যে তাল শব্দ গৃহীত হইয়াছে, তাহার সন্দেহ নাই ; অনেক গ্রন্থকারের মতও ঐ * প্রাচীন মতে সংগীত যেমন দুই প্রকার.—মার্গ ও দেশী, মার্গ সংগীতের তালও দেবলোক ব্যতীত মর্ত্যালোকে প্রচলিত নাই। মার্গ-তাল পাঁচটি, যথা—চক্রংপুট, চারপুট, ষট্‌পিতাপুত্রক, সম্পর্কেষ্টক ও উদঘট্ট। কি চমৎকার নাম ! ইহারা মহাদেবের পঞ্চ মুখ হইতে উৎপন্ন হইয়াছে † ।

সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থে যে সকল দেশী তালের বিবরণ লিখিত আছে, তাহারা এক্ষণে প্রচলিত থাকা দৃষ্ট হয় না। ফলতঃ সেই সকল নামের মধ্যে কয়েকটি আধুনিক তালের নাম পান্থ্য যায় ; যথা—চতুস্তাল (চৌতাল), যতিতাল (যৎ), একতালী, রূপক, ত্রিপুট (তেওট বা তেওরা), ঝম্পা (ঝাঁপতাল), ইত্যাদি। কিন্তু ইহারা যে প্রকার মাত্রাহুসারে বর্ণিত হইয়াছে, সেই মাত্রার ভিন্ন তাৎপর্য বশতঃ আধুনিক সংগীত-বেত্তাগণ উহাদিগকে সহসা চিনিতে পারেন না।

সংস্কৃত-গ্রন্থকাবগণ পাঁচটি লঘু অক্ষরের উচ্চারণ কালকে ‘মাত্রা’ বলিয়াছেন ‡, ইহাতে মাত্রা যে কি পদার্থ, তাহার প্রকৃত তাৎপর্য কিছুই প্রকাশ পায় না। পাঁচটি লঘু অক্ষর, ক খ গ ঘ ঙ, উচ্চারণের সমষ্টি কালকেই কি মাত্রা বলা যাইবে, না ঐ প্রত্যেক অক্ষরের কালকেই মাত্রা বলিতে হইবে, ইহা নিশ্চয় হয় না। যদি পাঁচটি অক্ষরের সমষ্টি কালকে মাত্রা বলা যায়, তাহা হইলে কিছুই অর্থ হয় না, আর যদি প্রত্যেক অক্ষরের কালকেই মাত্রা ধরা যায়, তবে ঐ স্থলে পঞ্চাক্ষরের কথাই বা বলিয়াছেন কেন ? যাহা হউক, তাঁহারা উহারই অর্দ্ধমাত্র কালকে দ্রুত, এবং তাহাবৎ অর্দ্ধ, অর্থাৎ সিকি মাত্রাকে অগুরুত নামে অভিহিত করিয়া, গুরুর গ, লঘুব ল, প্লুতব প, দ্রুতের দ, এই প্রকার সংকেতাহুসারে § তালের রূপ বিবৃত করিয়াছেন, যথা,—“যতি

* “হস্তদ্বয়স্ত স-যোগে বিযোগে চাপি বস্তুতে।

ব্যাপ্তিমান যো দশ পাণেঃ স কালস্তাল সংজ্ঞকঃ” ॥ রাগার্ণব।

† “চক্রংপুটচাপুট. ষট্‌পিতাপুত্রকোপি চ।

সম্পর্কেষ্টক উদঘট্টস্তালাঃ পঞ্চ প্রকীর্তিতাঃ।

পূর্বব শিবস্ত পদেভ্যো মুখেভ্যো নির্ণতাঃ ৭৭৭।” সঙ্গীত-দর্পণ।

‡ “পঞ্চলঘু ক্ষণোচ্চাবকালো মাত্রা সমীকৃত।

তদর্দ্ধং দ্রুতমিত্যুক্তং তদক্ষণপ্যগৃহ্যত ॥” তথা।

§ “লকারে লঘুরেকঃ সাদ্‌ গকাবতু গুরুত্বতঃ।

পকারে প্ল, তমুদ্রৈবং গণভেদান্তথাপবং ॥” তথা।

তালে লদৌ লদৌ”*, অর্থাৎ যতি তালে প্রথমে একটা লঘু ও দ্রুত আঘাত, তৎপরে একটা দ্রুত ও লঘু আঘাত । “ক্রুতেনদ্বৈক-তালিকা”, অথবা মতান্তরে “একমেব ক্রুতং যত্র সা ভবেদেক-লিকা”, অর্থাৎ একটা ক্রুতে একতালী হয় । “চতুস্তালো ক্রুত ত্রয়ং লাস্তং” অথবা মতান্তরে “চতুস্তালো গুরোঃ পরে ত্রয়ো ক্রুতাঃ”, অর্থাৎ চতুস্তালে তিনটা ক্রুতের পর একটা লঘু, অথবা একটা গুরু পর তিনটা ক্রুত । “লঘুগুণ্যভিঘাতেন রূপকণ্ডাল ঈরিতা”, অথবা “রূপকেতু বিরামাস্ত ক্রুতদ্বন্দ্বমুদাহৃতঃ”, অর্থাৎ যে তালে দুইটা লঘু আঘাত হয়, তাহাকে রূপক তাল কহে, অথবা যাহাতে দুইটা ক্রুতের পর বিরাম (ফাঁক) । “বাম্পা তালো বিরামাস্ত ক্রুত দ্বন্দ্বং লগুস্ততঃ”, অর্থাৎ দুইটা ক্রুত আঘাতের পর বিরাম হইয়া, তৎপরে একটা লঘু আঘাতে বাম্পা তাল হয় ।

কিঞ্চ প্রণিধান করিয়া দেখিলেই জানা যায় যে, আধুনিক যৎ, চৌতাল, রূপক, কাঁপতাল, একতাল প্রভৃতির প্রচলিত রূপ উক্ত তালান্তর্গত লঘু, গুরু ও ক্রুতের মধ্যেই সূক্ষ্মর বিরাজ করিতেছে । যথা :—চৌতালে যে চারিটা তালান্নাত বা তালি দেওয়া যায়, তাহার তিনটা পিঠা-পিঠী ক্রুত পড়ে, তৎপরে একটা বিন্দু পড়ে †, তাহাই “ক্রুতত্রয়ং লাস্তং”, অথবা উহারই উল্টা “গুরোঃ পরে ত্রয়োঃ ক্রুতা”, বলিয়া বর্ণিত হইয়াছে । রূপকে কেবল দুইটা তালান্নাত দিয়া ফাঁক দিতে হয়, তাহাই উক্ত “বিরামাস্ত ক্রুতদ্বন্দ্বের” তাৎপর্য্য । কাঁপতালে দুইটা তালান্নাত ক্রুত পড়িয়া, ফাঁকের পরে আর এগুটি তালি পড়ে, তাহাই ‘বিরামাস্ত ক্রুতদ্বন্দ্বং লঘুঃ’ বলিয়া উক্ত হইয়াছে । একতাল্য এক নিয়মে একটা তালান্নাতই বারবার পড়ে ; সেই জন্য ‘ক্রুতেন’ বলার তাৎপর্য্য এই যে, ঐ সকল তালান্নাতের মধ্যে আর বিশ্রাম নাই । এইরূপ সংস্কৃত-গ্রন্থে বর্ণিত ও আধুনিক প্রচলিত তুল্য নামবিশিষ্ট তালসমূহের যে প্রকার পরস্পর সামঞ্জস্য দেখা যাইতেছে, তাহাতে উহাদের একতা অবাস্তবরূপে প্রতিপন্ন হইতেছে ‡ ।

সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ তালসমূহেব লঘু, গুরু, ক্রুত, প্রভৃতি নামে যে মাত্রার নির্দেশ করিয়াছেন, তাহা বস্তুতঃ মাত্রা নহে ; তাহা কেবল তালান্নাতের আন্দাজী পরিমাণ । অর্থাৎ লঘু গুরু প্রভৃতি ঐ আঘাতের স্থায়ত্ব পরিমাণের প্রকৃত অঙ্গুষ্ঠান নহে ; ইহা

* তালের এই সকল সংস্কৃত ৭৮ন ‘সংস্কৃত-সঙ্গীতসাধনগ্রন্থ’ নামক পুস্তক হইতে উদ্ধৃত ।

† প্রচলিত তালসমূহেব রূপ ও নিয়মাদি ১৭শ পবিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য ।

‡ মৃদঙ্গমঞ্জরীব গ্রন্থকল্পগণ এই বিষয়ের রহস্যোন্মোচনে অসমর্থ হইয়া, প্রচলিত ধ্রুপদীয় তাল কতিপয়ের সহিত সংস্কৃত গ্রন্থের লিখিত অন্যান্য তালের মিল দেখাইতে বুঝা যত্ন পাইয়াছেন । যেমন—চৌতালেব সহিত ‘ত্রীকান্ত’, রূপকের সহিত ‘দ্বিবার্ণ’, ইত্যাদি । ইহা বিবরণ ত্রিভিঃ । কারণ ‘ত্রীকান্ত’, ‘দ্বিবার্ণ’, ইহার জিন্ন তাল ।

গ্রন্থকারদিগের নিরূপিত আনুমানিক পরিমাণ মাত্র। তাহার প্রমাণ এই :—সংস্কৃত-গ্রন্থকর্তাগণ লিখিয়াছেন যে, ‘একতালীতে’ একটি দ্রুত মাত্রা ও ‘করুণতালে’ একটি গুরু মাত্রা ব্যবহার হয় ; ঐ দ্রুত ও গুরুর অর্থ যদি অর্দ্ধ মাত্রা ও দুই মাত্রা হয়, তবে সে কাহার অর্দ্ধ ? কাহার দ্বিগুণ ? কেননা অর্দ্ধ ও দ্বিগুণ আপেক্ষিক শব্দ ; পরন্তু ঐ স্থানে আর অন্য মাত্রাই নাই যে তাহার তুলনায় অর্দ্ধ ও দ্বিগুণ হইবে। ঐ দ্রুতের পরিমাণ এক মাত্রা, কিম্বা দুই মাত্রা বলিলেই বা দোষ কি ? কোন দোষ নাই। অতএব ঐ দ্রুত, লঘু, গুরু, প্রভৃতির সে অর্থ নহে। তবে দ্রুত কিম্বা গুরু বলার তাৎপর্য্য এই যে, যে তালির অর্থ্যাৎ আঘাতের গতি সচবাচর জলদ, তাহাকে গ্রন্থকর্তাগণ দ্রুত বলিয়াছেন ; যে তালির গতি টিমা, তাহাকে গুরু বলিয়াছেন ; ইত্যাদি। এইজন্য একই তালের আঘাত পরস্পরাকে এক গ্রন্থকাব লঘু, অন্য গ্রন্থকার গুরু কিম্বা দ্রুত বলিয়াছেন, কারণ আঘাতের গতি সম্বন্ধে ষাঁহার যেরূপ পছন্দ, তিনি তদ্রূপই বর্ণনা করিয়াছেন, ইহার দৃষ্টান্ত চতুস্তাল, রূপক, প্রভৃতির লক্ষণে দ্রষ্টব্য। অতএব আমরা যাহাকে মাত্রা বলি, তাহার অনুপাতান্তসারে ঐ লঘু গুরু প্রভৃতি ব্যবহৃত হয় নাই। তাহার আরও প্রমাণ এই যে, প্লুত যে কেবল তিন মাত্রা, তাহা নহে, কারণ শাস্ত্রকারেরাই বলিয়াছেন যে, “তুরাস্থানেচ গানেচ রোদনেচ প্লুতো মতঃ”, অর্থাৎ দুই হইতে ডাকিতে, গান করিতে, ও রোদনে, যে স্বর ব্যবহার হয়, তাহাকে প্লুত বলে ; অতএব গুরু অপেক্ষা দীর্ঘতর কাল হইলে প্লুত হয়, তাহা চারি, পাঁচ, ছয় প্রভৃতি মাত্রাও হইতে পারে। আরও বিশেষ এই যে, তিন মাত্রাপেক্ষা দীর্ঘতর ণ্ময়িত্ত জাপক কোন সংজ্ঞা, সংস্কৃত গ্রন্থাদিতে ব্যবহৃত হয় নাই। সঙ্গীতের তালের মধ্যে গণিতের যে স্থলর সম্বন্ধ রহিয়াছে, তাহার কোন আভাস সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থাদিতে দৃষ্ট হয় ন। বস্তুতঃ তদ্ব্যতিরেকে তালের মাত্রার ও লয়ের বিশুদ্ধ ব্যাখ্যা হওয়াও অসম্ভব* ।

সংস্কৃত গ্রন্থকর্তাগণ তালের চারি প্রকার গ্রহ, অর্থাৎ ধরণের উল্লেখ করিয়াছেন যথা, —সম, বিষম, অতীত ও এনাগত † কোন মতে বিষম গ্রহবাদে তিন প্রকার গ্রহ‡ ।

মুদ্রমঞ্জরীর শেষে সংস্কৃত তালসমূহের যেকোন নব্য প্রণালীতে মাত্রা নির্দেশ করা হইয়াছে, তাঙ্গা যে পায় সমস্তই ভুল হইয়া গিয়াছে, ইহা এক্ষণে সঙ্গীত-নিপুণ পাঠকবৃন্দ সহজে বুঝিতে পারিবেন।

† “সমাতাতানাগতাস্ত বিষমস্ত গ্রন্থা মতাঃ ।

চত্বাষ: কথিতান্তালে হৃন্দদৃষ্টা বিচক্ষণৈঃ ॥” সঙ্গীত-দর্পণ ।

“তালো গীতগতে: সাম্যকারী তন্তু গ্রহান্ত্রয: ।” সঙ্গীত-সময়সার ।

ঐ সকল গ্রন্থের অর্থ সম্বন্ধে ও বিভিন্ন গ্রন্থকারের বিভিন্ন মত। এ বিষয়ে ১৫শ পরিচ্ছেদে বিস্তারিত রূপে সমালোচিত হইতেছে।

মৃদঙ্গমঞ্জরীর শেষভাগে যে ২৭৫ প্রকার প্রাচীন তালের, এবং কণ্ঠকৌমুদীর শেষ ভাগে যে ১৭৬ প্রকার প্রাচীন গীতের, তালিকা দেওয়া হইয়াছে, তাহা দেখিয়া অনেকের ভ্রম হইতে পারে যে, আধুনিক হিন্দু সঙ্গীতের অবস্থা অতি হীন, কেননা এখন তত প্রকার তাল ও গানের ব্যবহার নাই। প্রাচীনকালীয় তাল ও গীতের সংখ্যা ও তাহাদের নামের ঘটা দেখিয়া লোকে এরূপ প্রতারণিত হইবে, তাহার সম্বন্ধ কি? কিন্তু সঙ্গীত-দক্ষ শ্রদ্ধাশীল ব্যক্তিমাতেই বুঝিতে পারিবেন যে, সংস্কৃত পণ্ডের হ্রস্ব যেরূপ বর্ণের ও মাত্রার সংখ্যা ও তাহাদের লঘু গুরুত্ব ভেদে অসংখ্য প্রকার, ঐ সকল তালও সেইরূপ *। আরও একই প্রকার তালের আট, দশটি করিয়া নাম দেওয়া হইয়াছে, যেমন 'অঙ্ক' তালের ত্রায় তালের নয় প্রকার নাম; 'ককণ' তালের ত্রায় তালের আট প্রকার নাম, ইত্যাদি।

প্রত্যেক নূতন গ্রন্থকারই কতকগুলি করিয়া নূতন তাল কল্পনা করিয়া দিয়াছেন। পুরাকালে মূদ্রাযন্ত্রাভাবে সকলে সকলের রচিত গ্রন্থ কখন দেখিতে পাইতেন না, সেইহেতু এক গ্রন্থকার যে প্রকার তাল কল্পনা করিয়া লিখিয়াছেন, অন্য গ্রন্থকার তাহা না জানিয়া, সেই প্রকার তাল রচনা করিয়া, তাহার অন্য নাম দিয়া নিজ গ্রন্থে সন্নিবিষ্ট করিয়াছেন। এই সকল নানা কারণে তালের সংখ্যা বৃদ্ধি হইয়াছে। কিন্তু সে সমস্ত তাল সঙ্গীত সমাজে কখনই ব্যবহৃত হয় নাই, যে কয়েকটা তাল সর্বাংশে উত্তম, তাহাই সর্বদা ব্যবহৃত হইয়াছে, এবং তাহাই আমরা পাইয়াছি। এখনও কোন কোন ওস্তাদ ব্রহ্ম, রুদ্র, লক্ষ্মী প্রভৃতি তালের গান গাইয়, থাকেন, কিন্তু চৌতাল, ধামার, কাঁপতাল, কাণ্ডালী প্রভৃতি গান করিতে যেরূপ ক্ষুণ্ণি পাওয়া যায়, এবং তজ্জন্ত গায়কেরও যত খানি গুলীপনা প্রকাশ পায়, ব্রহ্ম, রুদ্র, প্রভৃতি তাল সকলে সেরূপ মজা ও ফল কিছুই হয় না। এইজন্য উহারা অব্যবহার্য হইয়া গিয়াছে।

ঐ সকল সংস্কৃত তালের নিয়মানুসারে এখনকার প্রত্যেক গানের হ্রস্বকেই আমরা ভিন্ন ভিন্ন প্রকার তাল বলিতে পারি; বিভিন্ন গানের বর্গসকল বিভিন্ন প্রকারে লঘু ও গুরু হয়, ইহা সকলেই জানেন। এক এক গানের এক এক প্রকার লঘু গুরুর নিয়ম নির্দিষ্ট রাখিয়া, তাহার পৃথক পৃথক তাল নাম দিলে, এবং তবলা ও মৃদঙ্গে তালের যত প্রকার

* “অর্দ্ধমাত্রা ত্রয়ো মাত্রা ত্রিযন্তঃ স্পৃত উচ্যতে।

জ্ঞানাদি রচনাভাষ্যাত্মক ভেদোপপাদনকথা।” সঙ্গীত-সারসংগ্রহ।

পরন ব্যবহার হয়, তাহাদের প্রত্যেকের এক এক নাম দিলে, আধুনিক তাল সংখ্যা কতই যে বৃদ্ধি হইতে পারে, ইহা সঙ্গীতবিৎ শুণীমাত্রেই বুঝিতে পারেন। ইন্দানীং বাঙ্গালী কবিগণ শ্রায়ই নতন নতন ছন্দে কবিতার্দ রচনা করিয়া থাকেন ; অতএব এ পর্য্যন্ত শত শত বাঙ্গলা ছন্দ উদ্ভাবিত হইয়াছে। কিন্তু তাহাদের প্রত্যেকেরই কি নাম আছে ? পয়ার, ত্রিপদী, চতুষ্পদী, বিষমপদী প্রভৃতি কয়েকটা জাতি-সাধারণ নাম মাত্র প্রচলিত আছে। আধুনিক সঙ্গীতের তালেও সেই প্রকার জাতি-সাধারণ নাম কয়েকটা প্রচলিত। চতুর্দশাক্ষরে পয়ার হয় ; আবার দশাক্ষরে, ষাটশাক্ষরে, ষোড়শাক্ষরেও পয়ার হয়, সেইরূপ ত্রিপদীও বত প্রকার, চৌপদীও কত প্রকার। সেই সমস্তের এক এক পৃথক নাম দিলে, বাঙ্গলা ছন্দের যেমন অসংখ্য নাম হয়, সেইরূপ কাওআলী তালে কতই ছন্দ রচনা করা যায়, একতালায়ও কত ছন্দ করা যায়, ষৎ তালেও কতই করা যায়, ইহা তালের ও ছন্দের রহস্যজ্ঞ লোকে অনায়াসেই বুঝিতে পারেন। এই সকল ছন্দের পৃথক পৃথক নাম দিলে, আধুনিক তালও অসংখ্য প্রকার হইতে পারে। পুরাকালের পণ্ডিতগণ লকল বিষয়েই অল্প তারতম্যে নতন নতন নাম দিতে অতিশয় ভাল বাসিতেন, এবং পটুও ছিলেন। সংস্কৃত ধাতু কল্পতরু বিশেষ, তদবলম্বনে নতন শব্দ রচনা করা কিছুই কঠিন নহে।

গীত বিষয়েও এই প্রকার। সংস্কৃত-গ্রন্থকারগণ পণ্ডের ছন্দ, ভাবার্থ, বিষয়, ও রাগ-রাগিণীর অঙ্গীয় অবস্থা প্রভৃতির বিভিন্নতানুসারে গীতের প্রকার-ভেদ করতঃ তাহাদের পৃথক পৃথক নাম দিয়া, গীতসংখ্যা বৃদ্ধি করিয়াছেন। সংস্কৃত-সঙ্গীত-রত্নাকরঃ সুরাধ্যায়ের শেষ ভাগে গীতি-প্রকরণে কপাল, কঞ্চল, মাগধী প্রভৃতি বিভিন্ন জাতীয় গানের লক্ষণ দেখিলেই, উহা অবগত হওয়া যায়। গ্রন্থবিস্তার ভয়ে তত্তাবৎ বিষয়ের দৃষ্টান্তাদি এস্থলে দিলাম না। ‘কণ্ঠকৌমুদীর’ উপসংহারে দৃষ্ট হইবে যে, যে ১৬ প্রকার ধ্রুবক গানের কথা প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রে উল্লেখ আছে, তাহারা একাদশাক্ষরের পদে এক এক অক্ষর বৃদ্ধি হইয়া, ২৬ অক্ষরের পদ পর্য্যন্ত ১৬ প্রকার হইয়াছে *। এই প্রকার বিভিন্নতাকে কি গানের বিভিন্ন প্রণালী বলা যায় ? ইহাতে সংগীতকৃতুহলী জনসাধারণ নিতান্ত প্রতারিত হইয়াছেন।

“বড়ুভিঃ পাদৈরুত্তমঃ স্ত্রাৎ পঞ্চভির্ষথামোমতঃ ।

অধমস্ত চতুর্ভিঃ স্ত্রাদেবস্ত ধ্রুবকস্ত্রিধা ॥

একাদশাক্ষরাৎ পাদদ্বৈকৈকাক্ষরবর্দ্ধিতৈঃ ।

ঋগুধ্রুবাঃ বোড়ণ স্ত্রাঃ বড়ুবিংশত্যক্ষরাবধি ।” সঙ্গীত-শাস্ত্র : (কণ্ঠকৌমুদী) ।

সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের বর্ণিত অঙ্কচারিণী, কুর্গবাস্তিত, ত্যাণ্ডিকাব্যাপ্তি, শরভলীলক, প্রভৃতি যে অসংখ্য প্রকার গান সে কালে প্রচলিত ছিল যাহা কণ্ঠবোমুদীতে ব্যক্ত হইয়াছে, তাহাদের পরস্পর বিভিন্নতা ধ্রুপদ হইতে খেয়ালে ও টপ্পার যেরূপ বিভিন্নতা তত দূর কখনই নয়। উহাদের বিভিন্নতার নিয়ম যে কিরূপ উল্লিখিত ধ্রুপদের কয়েক প্রকার ভেদের নিয়মেই তাহার আভাষ পাওয়া যায়। আমাদের আধুনিক সংগীতে এই নিয়মে গানের অসংখ্য প্রকার ভেদ এখনি করা যাইতে পারে। মনে কর—ধ্রুপদ গানের মধ্যে যেমন ‘হোরী’ নামক এক প্রকার গান আছে, তাহা ধামা ও তালেই গাওয়া হয়; খেয়ালের ‘গুনক’ গান কেবল একতালেই গাওয়া হয়; টপ্পার মধ্যে ঠুংরী, গজল, খেমটা প্রভৃতি গান কমান্বয়ে ঠুংরী, পোস্তা ও খেমটা তালেই গাওয়া হয়; সেইরূপ ধ্রুপদের, খেয়ালের ও টপ্পার অগ্রান্ত তালের গানেরও এই প্রকার পৃথক পৃথক নাম অনায়াসেই দেওয়া যাইতে পারে। আরো, দোলোৎসবের গানকে যেমন হোরী বলে, সেইরূপ এই তালে বুনন যাত্রার গানকে ‘ঝোলি’, ভুগোৎসবের গানকে ‘শারদায়’ (এই বিষয়ে আগমনী ও বিজয়া প্রচলিতই আছে), বাসন্তীপূজার গানকে ‘বাসন্তী’, রথযাত্রার গানকে ‘রাথিক’, এই প্রকার কতই নাম দেওয়া যাইতে পারে। অগ্রান্ত তালের গান সম্বন্ধেও এরূপ করা যায়। অতএব এক্ষণে সংগীত রহস্যজ্ঞ ব্যক্তি মাত্রই বুঝিতে পারিবেন যে, গানের যে নানাবিধ তাল, রাগ, ছন্দ, বিষয় প্রভৃতি এক্ষণে প্রচলিত আছে, তাহার উলট-পালট মিশ্রণে লক্ষ প্রকার গান হয় কি না? আবার নূতন নূতন রচনা করিলে, কোটি প্রকার হয়। কিন্তু এই প্রকার অপ্রয়োজনীয় বিষয়ে যত্নবান হওয়ায় কোনই ফল নাই; অত প্রকার নাম কি কখন মনে থাকে, বা ব্যবহার হয়? অতএব এরূপ অকিঞ্চিৎকর প্রভেদ জনিত গানের ও তালের প্রচুর নামের অভাবে, আধুনিক সংগীতের হীনতা কখনই প্রতিপন্ন হয় না। প্রাচীন সংগীত প্রণালী হইতে আধুনিক সংগীত প্রণালী যে মহত্যাংশে উন্নতি লাভ করিয়া শ্রেষ্ঠ হইয়াছে, তাহার প্রমাণের অপ্রতুল নাই; ইহা সংগীতের ইতিহাস-দক্ষ ব্যক্তি মাত্রই অবগত আছেন।

১৩শ পরিচ্ছেদ :- কণ্ঠের সহিত যন্ত্রের সঙ্গত ।

গান গাওয়ার সময়, কণ্ঠের সাহায্যার্থে, কোন এক যন্ত্র গানের সঙ্গে সঙ্গে বাদিত হওয়ার রীতি সর্বত্র প্রচলিত আছে ; তাহাকেই 'সঙ্গত' কহে । তাহারা বেয়ালাদি যন্ত্রদ্বারা স্বরের সঙ্গত হয়, এবং পাখোয়াজ ও বাঁয়া তবলা দ্বারা তালের সঙ্গত হইয়া থাকে । তাল-সঙ্গতের বিষয় তালের পরিচ্ছেদে বিবৃত হইবে । আরক্ত পরিচ্ছেদে স্বর-সঙ্গতের বিষয় বর্ণিত হইতেছে ।

তাম্বুরা

হিন্দুস্থানে কালাবঁতী ও পুরুষের গানে সচরাচর তাম্বুরার সঙ্গত, এবং অন্যান্য গানে সারঙ্গীর সঙ্গত, হইয়া থাকে । এই গ্রন্থে প্রধানতঃ কালাবঁতী গানেরই উপদেশ দেওয়া হইয়াছে ; অতএব তাম্বুরার কথাই অগ্রে বলা উচিত । তাম্বুরায় চারিটি তার থাকে । মধ্যের দুইটি পাকা—হম্পাতের—তার ; তাহাদের দুই পাশের তার দুইটি পিত্তলের । মধ্য তারদ্বয়ের একটিকে গায়কের প্রয়োজন মত চড়াইয়া অপরটিকে তাহারই সম-স্বরে বাঁধিতে হয় ; এই তারদ্বয়কে খরজের যুড়ি কহে, উহা মৃদারার খরজ । ইহাদের দক্ষিণ দিকে যে পিত্তলের তার, যাহাকে প্রথম তার বলা যায়, তাহাকে ঐ খরজের নীচে উদারার প-স্বরে বাঁধিবে ; এবং ঐ যুড়ির বামদিকের যে পিত্তলের তার, যাহাকে ৪র্থ তার কহে, তাহাকে ঐ খরজের খাদ অষ্টম, অর্থাৎ উদারার খরজ, করিয়া বাঁধিবে । তাম্বুরার তারে স্ততা দিয়া যে জোআরী করা হয়, তদ্বিষয়ে আমার আপত্তি আছে ; তাহা প্রথম পরিচ্ছেদে ব্যক্ত করা হইয়াছে । প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে তাম্বুরার স্বর বাঁধা অসম্ভব কার্য্য । অতএব যতদিন তাম্বুরা বাঁধার উপযুক্ত স্বর-বোধ না হয়, ততদিন শিক্ষকের নিকট হইতে স্বর বাঁধিয়া লইয়া তাহা যত্নপূর্বক রাখিয়া দিবে । আসন-পিড়ি হইয়া বসিয়া তাম্বুরার তুখা কোলের উপর করিয়া, তারগুলি দক্ষিণ দিকে লইয়া ডাঙী-নামক অর্দ্ধগোল খোঁল বা কাঠ, তাহার মধ্যদেশ দক্ষিণ হস্তের বৃদ্ধা ও অনামিকা কিম্বা মধ্যমা, যাহাতে যাহার স্তবিধা হয়, সেই অঙ্গুলী দিয়া এমন ভাবে আলগোছে ধরিবে, যেন তারগুলি সরতলে না লাগে । এই প্রকারে ধারণপূর্বক দক্ষিণ কাণের নিকট খাড়া করিয়া রাখিয়া, দক্ষিণ তর্জনি দ্বারা ১ম, ২য়, ৩য়, ও ৪র্থ তার পর পর ধ্বনিত করিবে ; তর্জনি দ্বারা প্রত্যেক তারকে বৃদ্ধার দিকে ঈষৎ আকর্ষণ করিয়া অমনি ছাড়িয়া দিবে, তাহা হইলে তার ভালরূপে ধ্বনিত হইবে ।

এক্ষণে কোন্ ওজনে তাধুরার তার বাঁধিতে হইবে, সে বিষয় মীমাংসা করিতে হয় । যে গায়কের যে ওজনে গাওয়া অভ্যাস, তাহাকে সেই ওজনে তাধুরা চড়াইয়া লইতে হয় ; এইটা সাধারণ নিয়ম । কিন্তু সে ওজনটা সর্বদা ধরিয়া রাখা মুশ্কিল, কেননা তাধুরার কাণ অর্থাৎ খঁটা শুলি প্রায়ই খসিয়া যায় । প্রয়োজনীয় ওজনে সর্বদা স্বর মিলাইবার জন্য ইউরোপে এক প্রকার ইম্পাত নির্মিত “স্বর-শলাকা” (টিউনিং ফর্ক) প্রস্তুত হয় ; তাহার ধ্বনি চিরস্থায়ী । স্বর বাঁধিবার জন্য সেই স্বর শলাকা ব্যবহার করা উচিত । উহা সা, ম, ধ, প্রভৃতি নানা প্রকার ওজনের প্রাপ্ত হওয়া যায়* । সর্বসাধারণের কণ্ঠের ওজন পরিমাণের গড়পড়তা অনুসারে, স্বর-শলাকাতে খরজের ওজন নির্দিষ্ট করা হইয়াছে । সা কিম্বা ম স্বরের শলাকা কিনিয়া লইয়া, তাহারই স্বরে কিম্বা যে ওজনে গায়কের স্ববিধা হয় ও গান জমিতে পারে, সেই ওজনটা ঐ শলাকার স্বর হইতে কতখানি উচ্চ বা নিম্ন, তাহা স্থির করিয়া রাখিয়া, তদনুসারে তাধুরা মিলাইলে, সর্বদা উপযুক্ত সহজ ওজনে গাওয়া যাইতে পারিবে । কণ্ঠের উপযুক্ত মত ওজন না পাইলে, স্বর এখন অতিরিক্ত উচ্চ ও কখন অতিরিক্ত খাধ হইয়া গাওয়ার যথেষ্ট অস্ববিধা হয় । আশাব সকল গানেরও বিস্তার সমান নয় ; কোন গানে অধিক উচ্চে চড়িতে হয়, কোন গানে অধিক খাদে নামিতে হয় । এইরূপ গান সকল একই ওজনে গাইলে কখনই গানের উচিত মাধুর্য্য প্রকাশিত হয় না । অতএব কণ্ঠে সাধারণতঃ কোন্ গান কোন্ ওজনে ধরিলে ভাল হয়, তাহা উক্ত স্বর-শলাকার স্বর অনুসারে স্বরলিপিতে প্রকাশ থাকা উচিত, যেমন সা-সুরে, বা রি-সুরে বা ম-সুরে খরজ ; অর্থাৎ উক্ত স্বর-শলাকা হইতে ঐ স্বর লইয়া, তাহার সহিত তাধুরার খরজ বাঁধিয়া গাইবে । সমস্ত ইউরোপীয় যথেষ্ট স্বর-গ্রামের ওজন একই

*কলিকাতায় ইউরোপীয় বাসায়াদি বিক্রেতাদিগের দোকানে টিউনিং ফর্ক পাওয়া যায় । কখন কখন চীনাবাড়ারেও পাওয়া যায় । মূল্য সামান্য । দ্রাকৃতি হাঁড়িকাঠের স্থায় ।

টিউনিং ফর্ক দুই প্রকার :—‘একস্থ’ ও ‘অচলস্থাবিক’ । উপরে যে স্বর শলাকাব কথা উল্লেখ করা হইল, তাহা একস্থবা, অর্থাৎ কাহাতে একটা স্থবমাত্র ধ্বনিত হয় । অচলস্থাবিক-শলাকা এক যোড়ার কষ হয় না । ইহা গণিতের হিসাবানুসারে আশ্রয় কৌশলে গঠিত । দুইটা শলাকানে ৮টা স্বাভাবিক ও ৫টা বিকৃত স্বর, এইরূপ ১৩টা স্বরব্যবস্থা পাওয়া যায় । ঐ শলাকার দুই গায়ে দুইটা তার সংলগ্ন থাকে ; তাহা উপর নীচ কবিলে স্বর পরিবর্তন হয় । শলাকার প্রত্যেক পক্ষে সমপরিমাণ (ইকোয়াল টেম্পারামেন্ট) অনুসারে বর্দ্ধম্বর কবিষা খাঁজ কাটা থাকে এবং তথায় স্বরের নামও লিখা থাকে, সেই খাঁজে খাঁজে উক্ত ভাবম্বর সরাইলে, সা, বি, গ প্রভৃতি নির্গত হয় । একটা শলাকায় কডি বেদন সহিত সা রি গ ম, অপরটিতে সবিকৃত প ধ নি সাঃ পশাস্ত থাকে ।

প্রকার ও চিরস্থায়ী এবং সুর-শলাকার সহিত তাহাদের ঐক্য আছে ; অতএব সুর-শলাকা না থাকিলেও পিয়ানো, হার্মোনিয়ম প্রভৃতি যন্ত্রেও উক্ত খরজের ওজন পাওয়া যাইবে । কোন এক যন্ত্রের মূল সুর পরিবর্তন না কবিয়া, তাহারই ভিন্ন ভিন্ন পদ্যায় খরজ ধরিয়া গাইলে, ‘খবজ পরিবর্তন’ কার্যের প্রয়োজন হয় । খরজ-পরিবর্তন বিষয়ক নিয়মাদি ১৭শ পরিচ্ছেদে বিস্তারিত প্রকটিত হইতেছে ।

গান সাধ্যমত উচ্চকণ্ঠে গাইতে চেষ্টা করা উচিত, কেননা খাদ স্বরাপেক্ষা উচ্চ স্বর অধিক মনোহর, তাহার প্রমাণ,—বংশী, বালক ও শ্রাবক, কোঁকিল, শ্রামা, ইত্যাদি ; ইহাদের স্বর কি সুন্দর, মধুর ও মনোহর, তাহা সকলেই জানে । স্বীজাতি ভালবাসার সামগ্রী বলিয়া যে তাহাদের সক—উচ্চ—কণ্ঠস্বর কাণে মিশ্র বোধ হয়, তাহা নহে । অনেক সুন্দরীর কণ্ঠস্বর মোটা হয়, কিন্তু তাহা তাহাদের রূপের খাতিরে কি সুমধুর লাগে ? কখনই নহে, আবার অতি কুৎসিত স্বার কণ্ঠ যদি সুরু হয়, তাহার গান কে না শুনে ? কেহ একরূপ মনে করিতে পারেন যে স্মৃতি উদ্দীপনা উহার কারণ ; তাহাও নহে । স্বীজাতিত্ব জগুই যে তাহাদের সক কণ্ঠ মিশ্র, তাহা নহে ; কণ্ঠই স্বীজাতির মনোহারিত্বের অন্ততর কারণ । আধুনিক প্রাণিতত্ত্বের উন্নত মতানুসারে উহা প্রমাণ করা যায় । সুপ্রসিদ্ধ জার্মানীয় পণ্ডিত ডাক্তার হেল্মজ, বৈজ্ঞানিক অনুসন্ধান দ্বারা খাদ স্বরাপেক্ষা উচ্চ স্বরের মাধুর্যাধিক্যের কারণ আবিষ্কার করিয়াছেন* । প্রথম পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে যে, বিখ্যাত গায়ক মৃত আহম্মদ খাঁ—অতি উচ্চ কণ্ঠে গাইতেন । তিনি সচরাচর যে স্তবে তাম্বুবা বাঁধিয়া লইতেন, তাহা সা চিহ্নিত সুর-শলাকার ম কিসা প-এর সহিত মিলিত ।

গানের গুণাদেতা শাকুরেদদের কণ্ঠের ওজন-সীমাব প্রতি আসলে মনোযোগ করেন না । যে গুণাদের যে ওজনে গাওয়া অভ্যাস শাকুরেদকে সেই ওজনে গাইতে উপদেশ করেন, তাহাতে অনেক সময় একরূপ ফল হয় যে ছাত্রের স্বাভাবিক স্বকণ্ঠটা বিকৃত হইয়া যায় । সকলের কণ্ঠের ওজন-পরিমাণ

* “In this way we can explain in general why high voices have a pleasanter tone, and the consequent striving of all singers, male and female, to obtain high notes. Moreover, in the upper parts of the scale slight errors of intonation produce many more beats than in the lower, so that the musical feeling for pitch, correctness, and beauty of intervals is much surer for high than low voices.”

‘The Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music’ —Translated from German by A. J. Ellis 1875, p. 271.

একরূপ হয় না ; কেহ স্বর অধিক চড়াইতে পারে, খাদে অধিক নামাইতে পারে না ; কেহ অধিক খাদে নামাইতে পারে, চড়াইতে পারে না । এরূপ অবস্থায় কি করা উচিত তাহা কেহ বুঝিতে চেষ্টা করেন না । অনেক সময় এরূপ হয় যে, ওস্তাদের খাদ গলায় গাওয়া অভ্যাস, কিন্তু শিগ্গেব গলা তত খাদে নামে না ; ইহার কণ্ঠের ওজন উচ্চ ; ওস্তাদ, সেই শিগ্গেবের স্বাভাবিক শক্তির বিরুদ্ধে, তাহাকে খাদে গাওয়াইয়া যথেষ্ট কষ্টে ফেলেন । শেষে ফল এই হয় যে, শিগ্গেব কষ্টে-শ্রেষ্টে যে খাদ বাহির হয়, তাহাতে গান স্থললিত হয় না ; লাভের মধ্যে তাহার যে স্বাভাবিক স্ফূর্তি উচ্চ স্বর টুকু থাকে, তাহাও বুঝিয়া বিকৃত হইয়া যায় । হয়ত ঐ উচ্চ স্বরে গান সাধনা করিলে শিগ্গেব একজন উৎকৃষ্ট সুরধুর গায়ক হইতে পারিত । আবার তদ্বিলোমে, অনেক সময় এমন হয় যে ওস্তাদ উচ্চ গলায় গাইয়া থাকেন, ছাত্র তত চড়িতে পারে না ; ছাত্রকে জোর করিয়া চড়াইতে অভ্যাস করান, শেষে তাহার খাদ স্বরও থাকে না, উচ্চ স্বরও হয় না । বালকের ও স্ত্রীলোকের কণ্ঠ, পুরুষের কণ্ঠ অপেক্ষা অনেক উচ্চ । ওস্তাদদিগের নিকট উহাদের গান শিক্ষা করাই বড় কষ্টকর হয় । বালক-শিক্ষা সম্বন্ধে যৎকিঞ্চিৎ উপদেশ এখানে দেওয়া অল্পযোগী বোধ হয় না । যথা :—

শিক্ষক খাদে গান ধরিয়া বালককে তাহার উচ্চ স্রষ্টমে গাওয়াইতে চেষ্টা করিবেন ; এইটা সাধারণ নিয়ম । বালক বালিকাকে শিখাইবার সময় শিক্ষক কখনই তাহুরা ব্যবহার করিবেন না । বেয়াল্লা, এশার, অথবা সারঙ্গীর সঙ্গত এ সময় নিতান্ত প্রয়োজন ; কেননা ঐ সকল যন্ত্র বালকের কণ্ঠের সম ওজনে বাঁদিত হইয়া, তাহার অভ্যাসের প্রকৃত সাহায্য করে । শিক্ষক নিজে প্রথমে গানটা উচ্চ স্রষ্টমে ধরিয়া, বালক-শিক্ষকে তাহার অনুকরণ করিতে আরম্ভ করিয়া দিয়া, যতদূর পারেন তাহার সহিত সম ওজনে গাইয়া, পরে গানের যে উচ্চ অংশ শিক্ষকের গাওয়া অসম্ভব, কি অধিক কষ্টকর, কিম্বা টাকী, হইয়া পড়িবে, তাহা খাদে দেখাইয়া দিবেন । বালক-দিগকে প্রথম হইতেই স্বরলিপি দৃষ্টে গাইতে চেষ্টা করান উচিত নহে । অগ্রে মুখে মুখে আট দশটা ভিন্ন ভিন্ন ঠাঁটের সরল সিধা গান শিখাইয়া, তাহা স্ফূর্তিরূপে গাইতে পারিলে, তৎপরে স্বরলিপির উপদেশ দিতে হইবে । কিন্তু ঐরূপ মুখে মুখে শিখাইবার সময় মধ্যে মধ্যে সারুগমের যে কয়েক প্রকার সাধন অভ্যাস করাইতে পারেন, শিক্ষক তজ্জগত মনোযোগী হইবেন । বালকের যে সময়ে গলায় বয়সা ধরে, সে সময় এক বৎসর কাল তাহার গান অভ্যাস ক্ষান্ত দেওয়া উচিত ; নতুবা স্বাভাবিক মর্দানা আওয়াজ হওয়ার ব্যাঘাত কখন কখন হয় । অস্বদেশে বালককে গান শিক্ষা দেওয়ার প্রথা নাই ; অতএব তদ্বিষয়ে আর অধিক উপদেশ এ গ্রন্থে দেওয়া নিশ্চয়োজন ।

প্রথম পরিচ্ছেদে বলিয়াছি যে, তাম্বুরার সুরের সহযোগে কণ্ঠ সাধন করা ভদ্র উচিত নহে। তখন তাহার কেবল আওয়াজেরই দোষ দেখান হইয়াছে ; এক্ষণে তাহার সুর বাঁধিবার নিয়মে কি দোষ আছে, তাহার সমালোচন পূর্বক সংশোধনের উপায় অবধারণ করা যাউক। যে নিয়মে তাম্বুরার সুর বাঁধা হয়, তাহাতে উহা একাকী শ্রুতিতে কতক মিষ্ট বোধ হয়। কিন্তু গানের সহিত তাম্বুরার সঙ্গত কি তৃপ্তিজনক ? অনেকেই তাহা স্বীকার করেন না। ইহাতে কেবল সা ও প, এই দুইটীমাত্র সুর পাওয়া যায়। গ্রাম্যই সকল সুরের সহিতই কি সা ও প-এর মিল আছে ? তাহা নাই ; অতএব উহার অনেক স্থলেই গানের মাধুর্য্য নষ্ট করে। যে যে রাগিণীতে গ, প ও নি সুর প্রবল, যেমন ইমন-কল্যাণ, বেহাগ, কালান্ডা ইত্যাদি, তাহাদের সময় তাম্বুরার আওয়াজ অসঙ্গত হয় না ; কেননা খাদ খরজের তাবে গ ও প, এবং প-এর তারে নি মধ্যে মধ্যে ধ্বনিত হয় *। যে সকল রাগে গ ও নি কোমল, তাহাদের সময় তাম্বুবাব ধ্বনি কাকু হইয়া পড়ে। কিন্তু অভ্যাসে সকলই সহ্য হয় ; তজ্জন্তই সংগীত সমাজে ঐ প্রকার দোষ অল্পভূত হয় না। অনেক রাগে প বর্জিত ; সে সকল রাগ গান করাব সময়, তাম্বুবাব প-এর তাব ম-এ বাঁধা উচিত। কিন্তু সা-এর সহিত ম-এর মিল তত মিষ্ট হয় না বলিয়া ঐকপ করিয়া সকলে বাঁধে না, এই স্থানে এক বৃহৎ অসঙ্গতি রহিয়াছে। অতএব গানের সহিত প্রচলিত নিয়মে তাম্বুরার সঙ্গত কখনই উৎকৃষ্ট বলা যাইতে পাবে না, উহা অতি নিকৃষ্ট সঙ্গত। তাম্বুবা কালার্বাদিগের নিকটই বিশেষ আদরীয়, অপব সাধাবণের নিকট তত নহে। সর্বদা শুনা অভ্যাস বশতই উহা আমাদের কানে সহ্য হইয়া অতৃপ্তিকর বোধ হয় না ; বরং অভ্যাস প্রভাবে উহার অভাবে গান ফাঁকা ফাঁকা বোধ হয়। গানের সহিত কোন প্রকার সুর-সঙ্গত সমাপ্তপযোগী ও সর্বোৎকৃষ্ট, তাহার বিচার করিতে হইলে, অগ্রে সঙ্গতের প্রয়োজন দেখিতে হইবে।

প্রথমতঃ, কোন্ ওজনে গান ধরিলে গাইবার সুবিধা হয়, এবং গাইতে গাইতে কণ্ঠ বাহাতে শেঁট ওজনের বাহিরে না যায়, এইজন্ত যন্ত্রের প্রয়োজন, দ্বিতীয়তঃ, অনেককণ্ঠ গাইতে হইলে, নিয়মিতকণ্ঠে দম রাখা কঠিন হয়, যন্ত্রের সঙ্গতে দমভঙ্গ-জন্ত গানের রস

* তারের ধ্বনি একক অর্থাৎ একস্বর নহে। তাবের স্বাভাবিক মূল সুরের সহিত আর আব যে সকল সুরের অধিক মিল, যেমন ঙ্গাব অষ্টম, দ্বাদশ, পঞ্চদশ ও সপ্তদশ স্বর, তাব কাষ্পত হইলে ইহার মূল সুরের অনুরূপে ধ্বনিত হয়। এই সকল সুরকে উহার “যোগাংশ” (হার্মনিজ) কহে। ইহাই স্বর-গ্রায়োৎপত্তিব মূল। কোন ইংরাজী শব্দবিজ্ঞান গ্রন্থে ঐ বিষয়ের বিস্তারিত বহুত্রুটব্য।

ভঙ্গ হইতে পায় না, এবং অন্তান্ত যে সমস্ত ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র দোষ গাইতে গাইতে উপস্থিত হয়, সে সকলই যন্ত্রে ঢাকিয়া লয়। এই দ্বিতীয় প্রয়োজন জগাই যন্ত্রের সঙ্গত অপরিহার্য্য। তাহুরা দ্বারা তাহা হয় কি? কখনই নহে। কণ্ঠের সঙ্গে সঙ্গে গানটা সম্পূর্ণ রূপে না বাজিলে কখনই উল্লিখিত বিষয়ের সাহায্য হয় না। অতএব যে যন্ত্রদ্বারা গানের আদ্যোপান্ত সাহায্য হইবে সেই যন্ত্রের সঙ্গতই সর্বোৎকৃষ্ট। এশার, সারঙ্গী, সারবীণ এই কার্যের যথার্থ উপযোগী; বিশেষ এই সকল যন্ত্র ছড় দিয়া বাদিত হওয়াতে, ইহাদের আওয়াজ কণ্ঠস্বরের ত্রায় ইচ্ছামত হৃৎ ও দীর্ঘ এবং মৃদু ও সরল করা যায়, তাহাতে গানের সমূহ সাহায্য হয়। হার্মোনিয়ম কিম্বা পিয়ানো এই কার্যে তত উপযোগী নহে, কেননা এই সকল যন্ত্রে হিন্দু সঙ্গীতের রস একেবারে নষ্ট হয়। সেইজন্য উক্ত যন্ত্রে হিন্দুস্থানী সুরের গান বাজান নিতান্ত অহুচিত * (৪১ পৃষ্ঠা দেখ)। ইউরোপের কেবল পিয়ানো আমাদের সঙ্গতের উত্তম উপযোগী।

গানের সহিত প্রচলিত নিয়মে তাহুরার সঙ্গত সম্বন্ধে প্রাচীন সংগীত-শাস্ত্রে বিশেষ কোন অলুজ্ঞা মাই। দেবর্ষি নারদ যে বীণা যন্ত্র সর্বদা বাজাইয়া গান করিতেন, তাহাতে গানটা সম্পূর্ণ বাজিত, ইহা সকলেই জানে। হিন্দুস্থানে অন্তান্ত সকল প্রকার গানেই সারঙ্গী কিম্বা সারিন্দার সঙ্গত হইয়া থাকে। কালাবৎ গায়কেরা যন্ত্রীদিগকে চিরকালই তালিয়া করেন; সেইজন্য যন্ত্রীর সাহায্য না লইয়া নিজে তাহুরা ধরিয়। গায়ার প্রথা হইয়া গিয়াছে। আরও, সর্বদা যন্ত্রী সহসা কোথা পাওয়া যায়? পাইলেও, তাহাকে পারিতোষিকের বখরা দিতে হয়; বখরা দিলেও, যখন যে গান দরবারে গাইতে হয়, যন্ত্রীকে তাহার কিঞ্চিৎ উপদেশ পূর্ব্বাহে না দিলেই বা সঙ্গতের সহিত গানের স্মিল কি প্রকারে হয়? উপদেশ না দিলেও, দুই এক বার সঙ্গে সঙ্গে গাইলেই যে পাকা যন্ত্রী, সে সেই গান আদায় করিয়া লইবেই। কিন্তু কালাবৎেরা অত্বে গান দিতে কত ইচ্ছুক, তাহা অনেকেই জানে। এই সকল কারণে গুস্তাদী গানে সারঙ্গীাদি যন্ত্রের সঙ্গত বিস্তারিত হইতে না পারিয়া, তাহুরার সঙ্গত প্রচলিত হইয়া গিয়াছে। নিজে নিজে সারঙ্গী বাজাইয়া কালাবতী করাও যথেষ্ট পরিশ্রমের কার্য্য, এবং এই প্রকার যন্ত্র বাদনেও সম্যক নিপুণতার প্রয়োজন। শিক্ষার নানা অসুবিধার মধ্যে এত বিঘ্ন লোকের কোথা হইতে হইবে?

* পিয়ানো ও হার্মোনিয়ম বাজাইতে স্পৃহা হইলে ইউরোপীয় সঙ্গীত শিক্ষা করা উচিত। তবে এই সকল যন্ত্রেব অনুরোধে আমাদের সঙ্গীতকে ইউরোপীয় সঙ্গীতের কায়ায় পরিণত করা যদি ভাল ও সুবিধা বোধ হয় সে ভিন্ন কথা; তাহা লোকের কচির উপর নির্ভর।

এক্ষণে তাম্বুরায় ধেরূপ সঙ্গত হয়, তাহাতে গাইতে গাইতে স্বর বাহাতে ছাড়িয়া না যায়, কেবল তাহারই যে কিছু সাহায্য হয় ; কিন্তু তাহা করিতে গিয়া তাম্বুরায় যে একঘেষে বাণ্ড উৎপন্ন হয়, তাহা কি স্থগদায়ক ? কখনই নহে। উহাতে গানের সাহায্য না হইয়া বরং গোলমাল হয়। অভ্যাস বশতঃ ঐ একঘেষে কার্য্য সম্বন্ধ হইতেছে বটে, কিন্তু তন্নিবন্ধন গান গাইয়া আশাহুরূপ ফল পাওয়া যায় না। আমাদের শ্রোতৃবর্গের কচি মার্জিত ও উন্নত হইলে, কখনই ঐ একঘেষে প্রণালীর আদর থাকিবে না ; উহা অবশ্যই পরিবর্তিত হইয়া যাইবে, সন্দেহ নাই। এই প্রকার অভাব সকল দূরীকৃত হইলে, তবে জাতীয় সঙ্গীত ক্রমে উন্নত হওয়ার পথে দাঁড়াইবে।

ভিকারী বৈষ্ণবেরা যে ‘একতার’ বাজাইয়া গান করে, তাম্বুরা সেই একতারারই জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা। সঙ্গীতের কিশোরাবস্থায় ঐ প্রকার সামান্য স্বর-সঙ্গত ভিন্ন উচ্চতর সঙ্গত আশা করা যায় না। ফলতঃ হিন্দু সঙ্গীতের বাল্যাবস্থা অনেক দিন উত্তীর্ণ হইয়া গিয়াছে, কিন্তু উহার বর্তমান পূর্ণ যৌবনোচিত বেশ ভূষা এগনও সংগৃহীত হয় নাই। ইতিপূর্বে বলিয়াছি যে, নিজে নিজে সারঙ্গী, এস্রার, বেয়ালা প্রভৃতি যন্ত্র বাজাইয়া ওস্তাদী গান গাওয়া সহজসাধ্য নহে। তাহা না পারিলেও, যে সঙ্গতে রাগের মূর্তি ভালরূপ প্রকাশিত হওয়ার সাহায্য হইতে পারে, এমন ভাবে স্বর দিলেও গানের অনেক মাধুর্য্য বৃদ্ধি হয়। তাম্বুবাতেও সে কার্য্য হইতে পারে, তাহা হইলে উহার একঘেষেমীও দূর হয়। তজ্জন্ম নিম্নলিখিত ব্যবস্থা অবলম্বনের প্রয়োজন :—

তাম্বুরায় আরও দুইটা তার যোগ করিয়া ছয়টা তার বিভিন্ন স্বরে বাঁধিতে হইবে ; যে রাগের যে যে স্বর গ্রহ ও ঞ্চাস, এবং বাদী ও সম্বাদী, সেই চারি স্বরে চারি তার এবং খরজ স্বরে দুইটা তার—এই প্রকারে তাম্বুরা বাঁধিয়া, তাহা প্রচলিত রীতির স্তায় অনবরত না বাজাইয়া, যখন যখন ঐ সকল স্বর গানে স্পষ্ট রূপে উচ্চারিত হইবে, তদনুসারে তার কয়টা ধ্বনিত করিলে গানের শোভা যথেষ্ট বৃদ্ধি হইবে। এ বিষয়ে এক্ষণে এক অস্থবিধা এই যে, আধুনিক সঙ্গীতে বাদী, সম্বাদী, গ্রহ ও ঞ্চাস, এই সকল প্রাচীন কথার নাম যাত্র আছে, রাগ-রাগিণীর মূর্তি পরিবর্তিত হওয়াতে, এক্ষণে ঐ সকল স্বরের নিশ্চয়তা নাই। অতএব এক্ষণে ঐ নামগুলি ব্যবহার না করিয়া, যে যে স্বর গানের মধ্যে প্রদান, সেই কয়েকটা স্বরে তাম্বুরার তারগুলি বাঁধিতে হইবে। তজ্জন্ম প্রত্যেক গান গাইবার সময় তাম্বুরার খরজের তার ব্যতীত অন্যান্য তারের স্বর বদলাইতে হইবে। তাহাতে কোনই হানি নাই। এস্রার, সারঙ্গী প্রভৃতি তরফ বিশিষ্ট যন্ত্রে নূতন ঠাঁটের রাগ বাদন কালীন, বাদকেরা সর্বদাই তারের স্বর বদলাইয়া থাকেন।

তানুরা বাঁধার অন্ত, প্রত্যেক গানের স্বরলিপি উপর, সঙ্গতের স্বর করেকটা একবার লিখিত থাকা উচিত, গাইবাব সময় তদনুসারে তার বাঁধিয়া, যখন যখন ঐ সকল স্বর স্পষ্ট বিধানে কণ্ঠে উচ্চারিত হইবে, তখন সেই সেই স্বরের তারে আঘাত হইবে। যেমন, ইমানে প, ন, স, র, গ, কেদারায় প, ধ, ন, স, ম; কানড়ায় প, নো, স, র, ম; ভৈরবীতে প, ধো, স, গো, ম, ইত্যাদি। অন্ত স্বরের সময়, এবং দ্রুত আরোহণ-বরোহণের সময় খরজেব বুড়ী ধনিত হইবে। আবাব এক বাগের ভিন্ন ভিন্ন গানেও সঙ্গতের স্বর বিভিন্ন হইতে পারে। এই প্রকার সঙ্গতই যে সর্বাংশে নির্দোষ, তাহা নহে; কেননা গানের ব্যবহার্য আরও যে যে স্বর উহাতে বাকি থাকিতেছে (যেমন কড়ি-ম), তাহাদেব সময় খরজ ধনিত তত মিল হইবে না*। কিন্তু সংক্ষেপে ঐ প্রকার সঙ্গত ব্যতীত উত্তমতর সঙ্গত হওয়া অসম্ভব। দ্বিতীয় ভাগে দুই একটা গানে তানুরার সঙ্গত স্বরলিপি যোগে লিখিয়া দেখান হইবে।

চলিত নিয়মাপেক্ষা একপ কবিতা তানুরা বাজান কিছু কঠিন হইবে বটে, সে অতি সামান্য। বিনা পবিত্রমে কোথায় স্থপ পাওয়া যায়? ইউরোপে ইদানীং এরূপ প্রথা হইয়া পড়িয়াছে যে, গায়ক পিয়ানো বাজাইতে না পারিলে তাহার প্রতিষ্ঠা নাই, সেই পিয়ানো বাদন ষেরূপ কঠিন, তাহার সহিত তানুরার তুলনাই হয় না। উপবে যে অভিনব সঙ্গত প্রণালী প্রস্তাব করা হইল, তাহার উহা ভাল না লাগিলে, তিনি প্রচলিত নিয়মে তানুরা বাজাইয়া গাইবেন, তাহারও নিষেধ নাই। একেবারেই কোন নূতন প্রণালী যে সর্বত্র সমাদৃত হইবে, এরূপ আশা করা নিতান্ত দুয়াকাজ্জল। আমাদের গানে প্রচলিত তানুরার সঙ্গত-প্রণালীর উন্নতি হওয়া আবশ্যক; তদ্বিষয়ে সঙ্গীত সমাজেব মনঃসংযোগ করাই এই প্রস্তাবের উদ্দেশ্য। তবে লেখকের মনে যে নিয়ম ভাল বোধ হইল, তাহাই উপরে প্রকাশিত হইল। অন্যান্য সঙ্গীতবিজ্ঞ লোকে

* গানের সহিত উচিত মত স্ব-সঙ্গতের প্রয়োজন হইতেই ইউরোপে 'বহমিল' শাস্ত্রের প্রবর্ত হইয়া তাহা এক্ষণে অদ্বুত উন্নতি লাভ করিয়াছে। এ কাবণ ইউরোপীয় সঙ্গীতে বহমিল ভিন্ন অন্ত প্রকার স্ব-সঙ্গত ব্যবহার নাই, এবং সেইজন্যই ইউরোপীয় অর্কেষ্ট্রা, ব্যাণ্ড, প্রভৃতি ব্যস্ত্রে এত প্রকার যন্ত্র ব্যবহৃত হইয়া থাকে। বহমিল প্রণালী সঙ্গীত বিদ্যার সর্বোচ্চ অঙ্গ। ইহাব প্রকৃত নিয়মানুসারে গানে স্ব-সঙ্গত প্রযুক্ত হইলে, গীতাদি যে কতদূর বিচিত্র ও সুশ্রাব্য হয়, তাহা বহমিল-জ্ঞাত লোকমাত্রই অবগত আছেন। কিন্তু ভারতীয় সঙ্গীত সমাজে বহমিলের নিয়ম এখনও অপবিজ্ঞাত রহিয়াছে। সহসা সে নিয়মে সঙ্গত-প্রণালী আমাদের গানে ব্যবহার কবিলে, অনভ্যাসবশতঃ অনেকে তাহার সৌন্দর্য্য প্রশিধান নাও করিতে পারেন; বিশেষতঃ শিক্ষা ও সাধনা ব্যতিরেকে তদনুযায়িক সঙ্গত যন্ত্রে বাদন করাও সহজসাধ্য নহে। এই হেতু সে প্রকার স্ব-সঙ্গতের বিষয় এ গ্রন্থে উল্লেখ কবিলাম না। গ্রন্থান্তরে তদ্বিষয়ক নিয়ম ও উপদেশাদি প্রকাশ করার বাসনা রাখিল।

উহা অপেক্ষা শ্রেষ্ঠ প্রণালী উদ্ভাবন পূর্বক তাহার প্রস্তাবনা করিলে আরও ভাল হয় । এই রূপেই ত বিচার উন্নতি হইয়া থাকে । নতুবা চিরকাল যাহা হইয়া আসিতেছে, তদপেক্ষা ভাল আর কি হইবে—একপ মনে করিলে, চিরকাল মাতৃকোড়েই থাকিতে হয় । কিন্তু মধ্যে মধ্যে লোকের উচিত বুদ্ধি হয় বলিয়াই জন-সমাজের এত উন্নতি হইয়াছে ।

১৪শ পরিচ্ছেদ—মাত্রা, ছন্দ ও তালাদির বিবরণ ।

গীত ক্রিয়ার কাল, অর্থাৎ যে সকল সুরে গান হয়, তাহাদের স্থায়িত্বের কাল, কখন পরিমিত—কখন অপরিমিত রূপে, ব্যয়িত হইয়া থাকে । যে গীতে কাল ব্যয়ের কোন পরিমাণ থাকে না, তাহাকে ‘কথকতা’ অথবা ‘আলাপ’ বলা যায়, যে গীতে কালের পরিমাণ থাকে, তাহাকে ‘গান’ বলা যায় ।

লয় ও তাল :—গীতের আছোপাস্তে কাল-পরিমাণেব নিয়ম এক সমান রাখাকে ‘লয়’ কহে (“লয়ঃ সাম্যাম্” ইতি অমরকোষঃ) * । সেই লয়কে, অর্থাৎ কাল-পরিমাণের তুল্যতাকে, রক্ষা ও শাসন করাই তালের উদ্দেশ্য—অর্থাৎ গান ক্রিয়ার লয় প্রদর্শন করাকে ‘তাল’† কহে । লয় প্রকাশ করণার্থ গানের কোন কোন অক্ষর সবলে উচ্চারণ করিতে হয় ; সেই বলবৎ উচ্চারণের নাম ‘প্রশ্বন’ (accent) । এক করতলের উপর অপর করতলের আঘাত দ্বারা অর্থাৎ কর-তালি-দ্বারা ঐ প্রশ্বন প্রদর্শিত হয় বলিয়া, গানকালের ঐরূপ পরিমাণ করার নাম ‘তাল’ রাখা হইয়াছে ‡ ।

* সঙ্গীতসারে লয়ের একপ ব্যাখ্যা দ্বারা হইয়াছে, “যথা—কালের অবিচ্ছেদ্য গতির নাম লয়” ; এবং সুদক্ষমঞ্জরীতে—“ব্রহ্ম, দীর্ঘ, মৃত, ঋদ্ধ এবং অণু এই পাঁচটি মাত্রাভ্যাসিক কালের অবিচ্ছেদ্য গতিব নাম লয়” এইরূপ লিখা হইয়াছে, যাহার কোন অর্থ হয় না । অসমান অনিয়মিত রূপেও গানকালেব গতি অবিচ্ছেদ্য থাকিতে পারে, তাহা হইলেও কি লয় হয় ? কালের অবিচ্ছেদ্য গতিব মধ্যে, নিয়ম, অনিয়ম—দুইই থাকিবে পারে । অতএব লয়ের ঐরূপ ব্যাখ্যা অতিশয় অশুদ্ধ । ‘তবলাগালা’ নামক তালবিষয়ক পুস্তকেও প্রায়শ্চল লয়ের উক্ত প্রকার অশুদ্ধ ব্যাখ্যাব নকল করিয়াছেন ।

† “ভালোগাত গতেঃ সাম্যাকাবী—” ।” সঙ্গীত-সম্বসার ।

‡ তালঃ কালক্রিয়ামাণঃ লযঃ সাম্যমখ্যাত্রিবাং । অমরকোষ ।

মাত্রা :—গানকালের উক্ত সম পরিমাণ অসংখ্য প্রকারে করা যায় ; সেই জন্ত **ছন্দ অসংখ্য প্রকার** । যে একটি আদর্শ কালের অল্পপাতাহুসারে ঐ পরিমাণের সমতা হয়, ও যাহার গণনাহুসারে ছন্দের বিভিন্নতা হয়, সেই কালটির নাম ‘মাত্রা’* । মাত্রার সমপরিমাণাহুসারে সাদৃশ্যিক ক্রিয়াব্যাপক সকল কালই বিভাগ প্রাপ্ত হয়, সুতরাং মাত্রাই লয় ।

মাত্রা শিক্ষা :—মনে কর, ১—২—৩—৪, এই চারিটা অঙ্ক সমান সমান কালে উচ্চারণ করিয়া, ও ১-এর উপর প্রশ্বন ও তালি দিয়া, উহাদিগকে যদি চারি বার আবৃত্তি করা যায়, যেমন ১’ ২ ৩ ৪ | ১’ ২ ৩ ৪ | ১’ ২ ৩ ৪ | ১’ ২ ৩ ৪, তাহা হইলে একটি ছন্দের উদ্ভব হয় ; ইহার প্রত্যেক প্রশ্বন বা তালির কাল সমান চারি ভাগে বিভক্ত হইতেছে বলিয়া, সেই প্রত্যেক ভাগ—অর্থাৎ ঐ প্রত্যেক অঙ্ক—ঐ ছন্দের মাত্রা ; অতএব ঐ ছন্দটির মাত্রা-সমষ্টি বোল, ইহা সহজেই বুঝা যায় ; উহার নাম

। সঙ্গীতসার ও মৃদঙ্গমঞ্জরীতে মাত্রার যে ব্যাখ্যা করা হইয়াছে, তাহাতে তাহার প্রকৃত অর্থ হয় নাই । প্রথাগত মাত্রার অর্থের জন্ত ব্যাকরণ শাস্ত্রের মত অবলম্বন করাতেই মহা ভ্রমে পতিত হইয়াছেন । ঐ সকল ভ্রমে নিবৃত্ত হইয়াছে যে, বর্ণোচ্চারণ কালের নাম মাত্রা “এবং হৃৎ দীর্ঘ প্লুত ও বাঙ্গল এই চার প্রকার মাত্রা সঙ্গীত ব্যবহার হয় ।” আশ্চর্য্য ভ্রম, ঐ প্রকার কথা সঙ্গীত-বিজ্ঞোচিত হয় না ; কারণ হরের স্বাধিচ্ছ বহুতর প্রকারে হইয়া থাকে । আরও, মৃদঙ্গমঞ্জরীতে সংস্কৃত সঙ্গীতগ্রন্থের “পঞ্চ লক্ষবোচ্চার কালোমাত্রা সঙ্গীতীতা” ইত্যাদির মন্ত্যাহুসারে মাত্রার অর্থ অবধারিত করিতে গিয়া গ্রন্থকার সমূহ ভ্রান্তিগালে জড়িত হইয়াছেন । ১) মাত্রা পরিচ্ছেদে তালের বিবরণ দেখ ।) মাত্রাব বিলুপ্ত অর্থ—জ্ঞানভাবেই ঐ সকল গ্রন্থের ভিন্ন ভিন্ন তালের নামের রূপ ব্যাখ্যাত হইয়াছে, তাহাও অলুপ্ত হইয়া গিয়াছে, তাহা ক্রমে দেখাইতেছি । হর ও তাল, এই দুইটি মাত্রা জিনিস লইয়া সঙ্গীত হয় । অতএব লয় ও মাত্রাব বিলুপ্ত উপশান্তি বোধ না থাকিলে সঙ্গীতে বহু ভ্রম ও পরিলুপ্ত স্বরলিপি কবা অসম্ভব ; কেননা কেবল হর লিখিলেই স্বরলিপি হয় না । গানের কথা এবং হর-সমূহের ও তালের বোল বিষয়ক অঙ্কবের স্বাধিচ্ছ পরিমাণ করা সহজ কাধ্য নহে ; সেই স্বাধিচ্ছ, ত্রায়ায়িক-তালের জন্তই স্বরলিপির যে কিছু কাঠিন্য । অতএব হরের স্বাধিচ্ছ বিলুপ্ত ও অবোধ না হইলে স্বরলিপি দ্বারা সঙ্গীত শিক্ষা করা অসম্ভব । ঐ ত্রুটি প্রযুক্তই সঙ্গীতসার, কণ্ঠকোম্ভী, যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকা, ব্রহ্মবৈষ্ণবের স্বরলিপি সম্যক ফলোপনায়ক হয় নাই ।

উদাহরণমাত্রাতেও মাত্রার উক্ত অসঙ্গত ও অপরিষ্কার ব্যাখ্যার অনুকরণ করা হইয়াছে, সুতরাং মাত্রাব বিলুপ্ত বশতাবে উহাতেও তালের ঠেকার বোলগুলির যে প্রকার মাত্রা নির্দেশ করা হইয়াছে, তাহা পায়শ্চক্য ও অসঙ্গত হইয়াছে ; তাহা পরে দেখাইতেছি । তালের মাত্রা দেখাইবার জন্য এই পুস্তকে ঠেকার বাসমুখে যে প্রকার মাত্রা চিহ্ন যোগ করা হইয়াছে তদ্বারা অঙ্কবগুলির প্রকৃত স্বাধিকাল কোন রূপে বোধ হইতে পারে না । প্রত্যেক অঙ্কের স্বাধিচ্ছ জানিতে না পারিলে পুস্তক দেখিয়া কখনই তাল শিক্ষা করা যিব হয় না ।

বিচিত্রতার জন্য কোন ভাগে চারি মাত্রা চারি লা, অপর ভাগে দুই মাত্রা করিয়া দুই লা, ইত্যাদি কোন প্রকারে উচ্চারিত হইতে পারে। যথা,—

१ २ ३ ४ | १ २ ३ ४ | १ २ ३ ४ | १ २ ३ ४ |
 ना — ना ना | ना ना ना — | ना ना ना ना | ना — ना — |

।। না-এর পর কসি স্থানে আ উচ্চারণ করিবে, তাহা হইলে লাআ এই প্রকার উচ্চারণ হইয়া, লা দুই মাত্রা দীর্ঘ হইবে। স্বরলিপিৰ ব্যবহৃত মাত্রার সংকেত যোগে উহা লিখিলে, এই রূপ হয় :—

ना : - : ना : ना ना : ना ना : - : ना : ना : ना : ना ना : - : ना : - :

আবার এ ১৬ মাত্রায় যদি ১৬ অপেক্ষা অধিকতর বর্ণ উচ্চারণ করিতে হয়, তাহা হইলে কোন দুইটা বর্ণ কোন এক মাত্রা কালের মধ্যে কাজেই নাইতে হইবে; ব' এক মাত্রায় মধ্যে যদি দুইটা বর্ণ সমকালে উচ্চারিত হয়, তাহার প্রত্যেকেতে ঈ মাত্রা করিয়া লাগে,—ইহা বুঝিতে বোধ হয় কঠিন হইবে না। অর্দ্ধ মাত্রা এই পেষ্ট ব্যবহার হয়। মনে কর, যদি ২১টা লা ১৬ মাত্রায় মধ্যে উচ্চারণ করিতে হয়, তাহা হইলে সহজে ১৬ মাত্রায় ১৬ লা, ও বাকি ৫টা লা এ ১৬ লা-এর কোন পাঁচটির সহিত তত্তৎ মাত্রার মধ্যে উচ্চারিত হইবে, তাহা হইলেই ১৬ মাত্রা খাপিবে; না,

१ २ ३ ४ | १ २ ३ ४ | १ २ ३ ४ | १ २ ३ ४ ||
 ना ना ना ना | ना ना ना ना | ना ना ना ना | ना ना ना ना ||

যাত্রা ভিন্নরূপে ব্যবহার হইলে, ঐ রূপ বোড়া বোড়া কিম্বা যে কয়েকটিতে একটি

পূর্ণ মাত্রা হয়, ততটা ভিন্ন ব্যবহার হয় না। ঐ উদাহরণ স্বরলিপিতে লিখিলে এই রূপ হয়, যথা—



এইরূপে ছন্দ সকল গঠিত হইয়া থাকে। গানের অক্ষর সকল ঐ প্রকার নিয়মে নান্য রূপে স্থায়ী হইয়া লঘু গুরু হয়; এবং ঐ রূপেই তালের ও ছন্দের মাত্রা নিরূপিত হইয়া থাকে।

এক্ষণে প্রশ্ন হইতে পারে যে, সঙ্গীত-ক্রিয়া-ব্যাপক কালকে তুল্য পরিমাণে বিভাজ্য করার উদ্দেশ্য কি? উদ্দেশ্য এই: সঙ্গীত ক্রিয়া তুল্য কালে সম্পন্ন হইলে, এক গীত কিম্বা গত আরম্ভ হইয়া, কিরূপ নিয়মাত্মক পর পর কার্য্য হইবে, শ্রোতা পূর্ব্বাহ্নেই তাহার আভাস পাইয়া প্রস্তুত থাকিতে পারেন, এবং সেই আভাসাত্মক শ্রোতার মনে যে আকাজক্ষার উদয় হয়, সঙ্গীত-শিল্পী তাহা যতদূর পূরণ করেন, শ্রোতা ততদূর পরিতৃপ্ত হন। তুল্য কাল হইলেই, শ্রোতা গানের কিম্বা গতের পশ্চাৎ পশ্চাৎ গমন কবিত্তে পারেন, কেননা তুল্যতার নিয়ম একই রূপ ও অপরিবর্তনীয়। অসম কালের কোনই নিয়ম থাকে না; সেই জন্য 'কি যে হইবে' তাহাও জানা যায় না। এই কারণ বশতঃ তাল-হীন সঙ্গীত সম্পূর্ণ তৃপ্তিজনক হয় না। এই জন্য সকল যুগে সকল দেশেই সঙ্গীতের কাল তুল্য পরিমাণে বিভক্ত হইয়া ব্যবহার হইতেছে। কাজ করা যায়, তাহা যদি অপরে বুঝিতে পারে, তাহা হইলেই সেই কাজের আদায় হয়, কেননা তদ্বারা অস্ত্রের মনাকর্ষণ হয়। অতএব তাহা বুঝিবার জন্যই শিক্ষা উপদেশের প্রয়োজন; এই হেতু সঙ্গীতে অশিক্ষিত অপেক্ষা শিক্ষিত ব্যক্তি, অর্থ সমৃদ্ধার লোকে, অধিক রস পাইয়া থাকেন। সঙ্গীতে কালের যেমন তুল্য রক্ষার প্রয়োজন, ধ্বনিরও সেই রূপ একটা অপরিবর্তনীয় নিয়মের প্রয়োজন; যে জন্যই নাদসাগর হইতে সা রি গ ম প্রভৃতি এরূপ কয়েকটি নিয়মিত ধ্বনি বাছিয়া লওয়া হইয়াছে, বাহাদিগকে চিনা বাইতে পারে। অনিয়মিত ধ্বনি ও ধ্বনি কখনই শিক্ষা হইতে পারে না। বুঝিবার অহুপায় ও অনভ্যাস বশতই বিদেশীয় কা

ও সঙ্গীত ভাল লাগে না ; কিন্তু তাহা শিক্ষা করিলে তাহাতে যথেষ্ট রস পাওয়া যায় । সেইরূপ, রাগর-গিগী না বুঝিলে, খেয়াল রূপদের মজা পাওয়া যায় না ।

ছন্দ :—সঙ্গীতের কালকে সর্বদা এই ভাবে তুল্যা বিভাগ করিলে, সঙ্গীত এক-
ষেয়ে হইয়া পড়ে, অতএব কাল-পরিমাণের অভিনবতা—বিচিত্রতার জন্ত ছন্দের উদ্ভব
হইয়াছে । প্রত্যেক ছন্দে কালেরও তুল্যতা রক্ষা হয় ; এবং সুরসকল নানা প্রকার
নিয়মামুসারে লঘু গুরু হইয়া, সঙ্গীতের কাল-ক্রিয়ার স্ফূর্তির বিচিত্রতা সম্পাদিত হয় ।
এই জন্ত ছন্দ এত মনোহর । মাত্রার সমান পরিমাণামুসারে যে কোন নিয়মিত কার্য
করা যায়, তাহাতেই এক প্রকার ছন্দ হয় বটে ; কিন্তু ছন্দে আরও একটু বিশেষত্ব
আছে, যথা :—

যে পরিমিত মাত্রাবিশিষ্ট রচনার মধ্যে কার্য সকল বারবার লঘু গুরু হইয়া, মধ্যে
মধ্যে তাহা নিয়মিত অন্তরে প্রসন্নদ্বারা বিভাগ প্রাপ্ত হয়, তাহাকে 'ছন্দ' কহে । নিম্নে
নানাবিধ ছন্দের উদাহরণ প্রদত্ত হইল :—

পঙ্খটিকা* ।

[মোহমুদগর ।

মা কুক ধনজনযোবন গর্বং , হরতি নিমেয়াং কালঃ সখঃ ।

মায়ামমিদমখিলং হিমা, ব্রহ্মপদং প্রবিশান্ত বিদিতা ॥

চৌপোষা ।

[পিঙ্গল (প্রাকৃত) ।

সহ সীসহি গঙ্গা, গোরি অধরা, গিম শিক্তিঅ ফণিহার ।

কঠে টুঠিঅ বীসা, পিঙ্গন দীসা, সন্তারিঅ সংসার । ॥

পংক্তি ।

[ছন্দঃকুম্ভম ।

প্রেম যথা অধিকার করে, মান কি গোবব তুচ্ছ তথা ।

মানবশে হয় গর্ব মনে ; গর্বিত বঞ্চিত সখ্য স্থখে ॥

মানবক ।

[ছন্দোমঞ্জরী ।

আদি-গতং তুর্ধ্য-গতং, পঞ্চমকং চান্দর্গতং ।

স্তাদ্গুরুচেৎ ভৎকথিতং, মানবক ক্রীড়মিদং ॥

* ছন্দ সহজে বুঝাইবার নিমিত্ত কণ্ঠ্যছন্দের উদাহরণ প্রদত্ত হইল , কেননা সঙ্গীতের ছন্দ, সুর যোগ
ব্যতীত সামান্য বাক্যে উচ্চারিত হইলে, কাব্যছন্দের জ্ঞানই শূন্য । কবিতার ছন্দ ও সঙ্গীতের তাল,
এতদ্বয়ের মূল নিয়ম একই প্রকার ।

উপরে সংস্কৃত ছন্দের উদাহরণ দ্রষ্টব্য করিয়া দিবার তাৎপর্য এই যে, প্রকৃত ছন্দ সংস্কৃত ভিন্ন বাঙ্গলা
ভাষায় পাওয়া যায় না । সংস্কৃত ছন্দের পারিপাট্য, বিচিত্রতা ও মধুরতা যেকণ অধিক এমন অল্প ভাষায়
নাই এই জন্তই সংস্কৃত পদের এত মাধুর্য ।

ব্রহ্মনিবন্ধ, তমসবন্ধ ঘোরা রবি ক্রিবণগন্ধ,
মপিক্রণদ্ধি লব্ধ বৃদ্ধি রহসনেব তামসী । (পিঙ্গল)

লঘুত্রিগদী । [সঙ্ঘাশতক ।

করিব বলিয়া, রহিলে বসিয়া করা কড় নাহি হয় ।

করগীর বাহা আশু কর তাহা, বিলম্ব উচিত নয় ।

হরিগীত । [পদ্মপাঠ ।

শিখিবে কালে বাহা, থাকিবে চির তাহা ।

অকালে বুঝা জ্ঞান, বালির বাঁধ নয় ।

ভূজদশয়াত । [অন্নদামঙ্গল ।

মহা ক্রম বেশে মহাদেব লাভে ।

বভ্রত্ বভ্রত্ শিখা ঘোর বাজে ॥

সঙ্গীতের ভালগুলি এক একটা ছন্দ । ছন্দোবদ্ধ স্তম্ভসমূহের নানাবিধ স্থায়িত্বের কাল সকলের মধ্যে পরস্পর আত্মপাতিক লব্ধ অর্থাৎ কেহ কাহার বিগ্ৰহ বা অর্ঘ্য বা সিকি,—ইত্যাদি, ইহা পূর্বে দেখাইয়াছি । এই জন্ত ছন্দ যেমনই কেন নৃত্য হউক না, একবার কতক দূর গুলিলেই তাহার নিয়ম বুঝা যায় । যে ছন্দ শীঘ্র বুঝা যায় না, তাহাতে অবশ্যই কোন দোষ থাকে । যে রূপ মাত্রা লইয়া ছন্দ গঠিত হয়, তাহা গানের অক্ষর সংখ্যাহরোহে নানা প্রকারে খণ্ডীকৃত হইলেও সাকল্যে পূর্ণ ভাবেই থাকে, অর্থাৎ ছন্দের মাত্রা সমষ্টি একটি পূর্ণ রাশি ; কারণ তুল্য কালিক ক্রিয়া দ্বারা কালান্বক রাশির বিভাগকল্পনাই ছন্দের মূল ।

স্বল্পলিপিভে ছন্দে পদবিভাগ ।

উপরে ছন্দের যে কয়েকটি উদাহরণ দেওয়া হইল, তাহাদের মধ্যে তালি ও প্রথম স্থান নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে : (রেফ চিহ্নিত বর্ণ সমূহের উপর তালি ও প্রথম ।) যথা—

১ ঝা কুক ঝনজনঝোঁঝন গর্জকং ; হয়তি নির্মেষাৎ কীলঃ সর্জকং ।

২. জহ্ন সীসহি গজা, গোরি অধকা, গিম পিভিঅ কণিহারা ।

৩. প্রেম বর্থা অধিকার করে, মান কি গোরব তুচ্ছ তর্থা

৪. আদি-গতং তুর্ধ্য-গতং, পর্কর্মককা'ভগতং ।

৫. র'জনিরদ্ধ ভ্রমসবদ্ধ ধোয়া রবি কি'রণগদ্ধ,

৬. করিব বলিয়া র'হিলে বলিয়া, করা কভু নাহি হয় ।

৭. শিখিবে কীলে বাহা, থাকিবে চির তাহা ।

৮. মর্হী রত্ন বেশে মর্হীদেব সাজে ।

চারিটি প্রশ্নের নানে একটা ছন্দ কিষা তাল হইতে পারে না । ঐ প্রশ্নন স্থানে করতালি কিষা কোন আঘাত দেওয়াকে তাল কিষা তালি দেওয়া কহে, ইহা পূর্বেই ব্যক্ত হইয়াছে । ছন্দের মধ্যে প্রশ্নন দুই প্রকার : প্রবল ও দুর্বল । উপরে যে প্রশ্নন দেখান হইল, তাহা প্রবল প্রশ্নন ; তদ্ব্যতীত অত্র স্থানে যে প্রশ্নন, তাহা দুর্বল প্রশ্নন ; তাহা নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে । সঙ্গীতের স্বরলিপিতে প্রশ্নন ও তালি পরিষ্কার রূপে প্রদর্শনার্থ, সাংকেতিক ও সার্গম, উভয় স্বরলিপিতে, প্রত্যেক ছন্দকে প্রশ্ননানুসারে ছেদদ্বারা বিভাগ করা হয় ; তাহা করিলে, বর্ণের উপর প্রশ্নন-সূচক আর কোন চিহ্নের প্রয়োজন হয় না । প্রত্যেক ছন্দের অব্যবহিত পরবর্ত্তী বর্ণে প্রশ্নন, এরূপ বুঝিতে হইবে ; যথা,—

মা | কুরু | ধন জন | যৌবন | গর্বং

সাংকেতিক ও সার্গম, উভয় স্বরলিপি মাত্রা চিহ্ন ও তালি বিভাগস্বারা, উক্ত ছন্দ কয়েকটির তালি ও মাত্রা নিয়ে প্রদর্শিত হইল :—

মা : — | কৃ · কৃ · ধ : ন | জ : ন | যৌ : — | ব : ন | গ : — | র্গ : — ||

: অ : হ্রস্ব : — : স : হি | গ : — : ণা : | গো : — : রি : অ | ধ : — : বা : — |

| সি : য : পি : — | দ্বি : অ : ক : দি | হা : — : রা : — | : ||_২

| প্রো : — : য : ষ | ষা : — : অ : দি | কা : — : র : ক | রে : — : : ||_৩

| আ : — : দি | র : তং : — | তু : — : ষ্য | গ : — : তং : — ||_৪

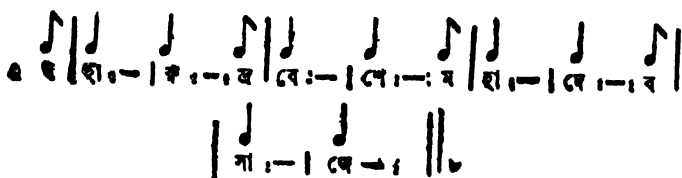
| র : অ : নি | র : — : হ্র | ত : য : স | ব : — : হ্র | ঘো : — : রা : — : র : বি

| কি : র : ণ | গ : — : হ্র ||_৫

| ক : রি : ব | ব : লি : যা | র : হি : লে | ব : লি : যা | ক : রা : ক | তু : না : হি

| হ : ষ : | : : : ||_৬

| শি : পি : বে | কা : লে | যা : হা | ষা : কি : বে | চি : র | তা : হা ||_৭



উক্ত বৃহৎ ছন্দের পরবর্তী বর্ণে প্রবল প্রশ্ন, এবং ক্ষুদ্র ছন্দের পরবর্তী বর্ণে দুর্বল প্রশ্ন। দুইটি বৃহচ্ছন্দের মধ্যবর্তী অংশকে পদ অথবা গণ * বলা যায়। উক্ত ১ম ও ৩য় ছন্দের প্রত্যেক পদে চারি মাত্রা, তথায় মেচককে মাত্রা ধরা হইয়াছে। ২য় ছন্দের প্রত্যেক পদে আট মাত্রা, তথায় কৌণিককে মাত্রা ধরা হইয়াছে। ৪র্থ ছন্দের প্রত্যেক পদে তিন মাত্রা, ও মেচক তথায় মাত্রা। ৫ম ও ৬ষ্ঠ ছন্দের প্রত্যেক পদে ছয় মাত্রা, ও কৌণিক তথায় মাত্রা। ৭ম ছন্দেব এক পদে তিন মাত্রা, তৎপর পদে চারি মাত্রা, এই রূপ দুই পদের আবর্তন। ৮ম ছন্দের প্রতি পদে পাঁচ মাত্রা। প্রশ্নের অন্তরোধে ২য় ও ৮ম ছন্দের শেষ পদের কতক অংশ প্রথম পদের পূর্বে গিয়াছে। ছন্দোবিশেষে প্রায়ই এরূপ হয়, ইহা কিছুই অসঙ্গত নহে, কারণ ছন্দের বারম্বার আবৃত্তি হইলে, চক্রের স্তায় তাহার পূর্ব পরের নিশ্চয়তা থাকে না, এবং ঐ শেষ পদও ঐ রূপ খণ্ডীকৃত দেখায় না। এই ছন্দকে 'বৃন্ত'ও বলে। উক্ত ক্ষুদ্র ছন্দের স্থানে বৃহচ্ছন্দ দিয়া, এক পদকে দুই পদ করিয়াও, লিখা যাইতে পারে, তাহাতে বয়ঃ শিক্ষার্থীদের অভ্যাসেব সুবিধা হয়। এক্ষণে এই সিদ্ধান্ত হইতেছে যে, কতক-

* গণ্যতে ঐতি গণঃ, বাহা গণনা করা যায়, তাহাকে গণ বলে, অর্থাৎ এক, এক দুই, এক দুই তিন বা এক দুই তিন চার, ইত্যাদি গণনা ক্রমে যে মাত্রা সমূহ সম্বন্ধ হইয়া ছন্দ গঠিত হয়, তাহাই গণ, যেমন এক-ক্রিয়া বা একমাত্রিক গণ, দ্বি-ক্রিয়া বা দ্বি-মাত্রিক গণ, ত্রি-ক্রিয়া বা ত্রিমাত্রিক গণ চতুঃ-ক্রিয়া বা চতুর্মাত্রিক গণ, ইত্যাদি।

† এইরূপ যে কেন হয়, তাহার মূল তত্ত্ব এই,—ছন্দের সমাপ্তিকে আক্ষেপ বহিত ও সম্পূর্ণ করিবার জন্ত, কাব্যের বিধা সঙ্গীতের সবল ছন্দই প্রবলতর প্রশ্ন বিশেষেব উপর শেষ কথা বিধি, অতএব যে ছন্দের গণগুলি অতি দীর্ঘ, যেমন আট মাত্রা বা ছয় মাত্রা, অর্থাৎ স্থূল বধ্যাষ চারি মাত্রাব কম নয়, সেই ছন্দ ঐ মনোবর্ধ গণেব ১ম, বা ২য়, বা ৩য় মাত্রায় শেষ হইলে (কেননা তত দূর পদপ্রশ্ন প্রশ্নেব এলাকা পুনরায় ছন্দ উচ্চারণের পূর্বে, উক্ত গণেব বাকি মাত্রাগুলিব কাল পূর্ণার্থ এত ক্ষণ বিবাম দ্বিত হব) তাহাতে বিরক্তি ধরে। এই জন্ত অন্তঃস্থ বিবাম দিয়া, ঐ গণেব শেষ হইতেই পুনরায় ছন্দ আশ্রয় করিতে ইচ্ছা হয়, যেমন উল্লিখিত 'চৌপৌআ' ছন্দে। উহা লঘুত্রিশদী ছন্দের শেষে অতি বিবাম বাক্য বিবক্তিক এইজন্ত সব শেষে আর দুইটি বর্ণ উচ্চারণ করা যাইতে পারে, যেমন "ওহে, করিব বলিয়া," ইত্যাদি, উহা পাক্তি ছন্দের শেষেও দুই নিম্নক মাত্রাব দুইটি লঘু বর্ণ উচ্চারিত হইতে পারে, এবং তাহা প্রচলিতও আছে যেমন তোটক ছন্দ।

তালি মাত্রা মিলিয়া একটি পদ বা গণ হয় ; এবং সেই রূপ চারি পদে অর্থাৎ গণে, অথবা চারিটি প্রস্থনে একটি তাল হয়। সারগম স্বরলিপিতে তালের যে যে স্থানে পদবিভাগ হয়, তদ্রূপে মাত্রা জ্ঞাপক কোলন চিহ্ন উঠাইয়া দিয়া, সেই স্থলে দাঁড়ি বসাইতে হয় ; স্বতরাং এ ছন্দ তথায় কোলনের অর্থই প্রকাশ করে।

তালি ও ফাঁক :—উক্ত চারি পদ অথবা প্রস্থনকে সাধারণ কথায় তিন তালি ও এক ফাঁক* বলা যায়। কোন কোন তালে যে উহাপেক্ষা অধিক কিম্বা অল্প তালি ও ফাঁক দেওয়া যায়, তাহা কেবল সঙ্গীত ব্যবসায়ীদিগের স্বেচ্ছাধীন ব্যবহার, নতুবা ছন্দের মূল নিয়মে সকল তালকেই তিন তালি ও এক ফাঁকে বিভাগ করা যায়। যে তালের যে ছন্দ, তাহার একবার পূর্ণ আবৃত্তিকে তালের এক ‘ফের’ বা ‘আওর্দা’ কহে। (আবৃত্তি শব্দের অপভ্রংশে ‘আওর্দা’ হইয়াছে।) গীতাদিতে তালের এক এক ফের কোথায় পূর্ণ হইতেছে, তাহা দেখাইবার জন্য তিন পদে তিন তালি, ও এক পদে ফাঁক দেওয়া হয়। তালের ঐ এক ফেরে কাব্যছন্দের এক চরণ হয়, উহারই চারি ফেরে যেমন একটি পূর্ণ ছন্দ হয়, তেমনি সেই চারি ফেরে প্রপদের এক তুক অর্থাৎ কলি হয়। উক্ত এক এক পদের মধ্যগত মাত্রার সংখ্যা ভেদে তাল ভেদ হয়, এবং তালের মাত্রাসমষ্টি সমান হইলেও, পদ মধ্যবর্তী ক্রিয়াব লঘু-গুরুত্ব ভেদে, অর্থাৎ গীতের মাত্রাধার অক্ষরের লঘু-গুরুত্ব ভেদে, তালের ছন্দ ভেদ হইয়া থাকে।

ছন্দোক্ত প্রকাশ ও জাতি

কাব্যের ছন্দ যেমন দুই প্রকার,—বর্ণবৃত্ত ও মাত্রাবৃত্ত, সঙ্গীতেও সেই রূপ দুই প্রকার হইতে পাবে। কিন্তু বর্ণবৃত্ত ছন্দ সঙ্গীতে অতিশয় এক্ষেপে হয় বলিয়া তাহা সচরাচর ব্যবহৃত হয় না। মাত্রাবৃত্ত ছন্দই সঙ্গীত কার্যের বিশেষ উপযোগী, এই জন্য সকল তালই মাত্রাবৃত্ত।

বাকরণ শাস্ত্রের নিয়মানুসারে হ্রস্ব পরে যে রূপ লঘু ও দীর্ঘ স্বরে গুরু উচ্চারণ হয়, সঙ্গীতে গানের বর্ণসকল প্রায়ই সে নিয়মের অধীন হয় না। সঙ্গীত-ছন্দের অল্পরোধে হ্রস্ব স্বরও গুরু রূপে, ও দীর্ঘ স্বরও লঘু রূপে উচ্চারিত হইতে পারে। ব্যাকরণে ব্যঞ্জন বর্ণকে অর্দ্ধমাত্রিক বলে বটে, কিন্তু কি কাব্যের কি সঙ্গীতের, কোন ছন্দই ব্যঞ্জন অর্থাৎ হ্রস্ব বর্ণ মাত্রা ও বর্ণ সংখ্যার মধ্যে পরিগণিত হয় না। ছন্দে হ্রস্ব বর্ণের কোন পৃথক মাত্রা নাই, উচ্চারণ সময়ে উহাতে কেবল জিহ্বা বা ওষ্ঠ সংলগ্ন হয় মাত্র। কাব্য ছন্দে উহা পূর্বস্থিত হ্রস্ব স্বরের গুরুতা সম্পাদন করে, ইহাতে

* ফাঁকের অর্থ ১৫শ পরিচ্ছেদের প্রথমেই ব্রষ্টব্য।

প্রতিপন্ন হইতেছে যে, বাঞ্ছন বর্ণের জন্ত যদি কোন মাত্রা ধরিতে হয়, তাহা পূর্ণ, অর্দ্ধ নহে ।

সঙ্গীতের মাত্রাবৃত্ত ছন্দ, অর্থাৎ তালসকল, প্রধানত তিন জাতি ; যথা—১. চতুর্মাত্রিক তাল : যেমন কওয়ালী, আড়া, ঠুংরী ইত্যাদি ; ২. ত্রিমাত্রিক তাল : যেমন একতালা, খেমটা, ইত্যাদি , ৩ ঐ দুই জাতির তাল মিশ্রণে উৎপন্ন বিষমপদী তাল : যেমন ষৎ, ঝাপতাল, ইত্যাদি , দ্বিমাত্রিক ও অষ্টমাত্রিক তাল চতুর্মাত্রিকেরই অন্তর্গত , এবং ষন্মাত্রিক তাল ত্রিমাত্রিকের অন্তর্গত । পর পরিচ্ছেদে উহাদের বিস্তারিত বিবরণ ও নিয়ম লিপিবদ্ধ হইতেছে । পূর্ব-দর্শিত প্রথম তিনটি ছন্দ চতুর্মাত্রিক ; ৪র্থ, ৫ম ও ৬ষ্ঠ ছন্দ ত্রিমাত্রিক , তৎপরে শেষ দুইটি ছন্দ বিষমপদী,—তাহার মধ্যে হরিশ্রীত ছন্দ * ষৎ কিম্বা তেওয়ার অল্পকপ এবং ভূজঙ্গশ্রীত ঝাপতালের অল্পকপ । ২ম, ২য়, ও ৫ম, এই তিনটি ছন্দ মাত্রাবৃত্ত , অবশিষ্ট ছন্দগুলি বর্ণবৃত্ত ।

পূর্বে বলা হইয়াছে যে, কালের সমান পরিমাণের নাম লয় ; সেই লয়ই ছন্দের জীবন । অতএব ছন্দের মাত্রাকে যতবার সমান দুই ভাগ করা যায়, তাহারও এক এক ভাগকে সেই ছন্দের মাত্রা বলা যাইতে পারে , কারণ তাহাতে লয়ের ব্যতিক্রম হয় না । এষ্ট হেতু চতুর্মাত্রিক ছন্দকে অষ্ট কিম্বা ষোড়শ মাত্রিকও বলা যায় , যেমন মনে কর, চতুর্মাত্রিক ছন্দের এই

|| ♪ ♪ ♪ || চারি মেটকের স্থানে, এইরূপ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

আট কোণিক প্রয়োগ হইতে পারে, তথায় কোণিককে মাত্রা ধরিলে, উহা কাজেই অষ্টমাত্রিক হইয়া পড়ে । আবার ঐ আট কোণিক স্থানে ১৬ দ্বিকোণিক বসাইয়া, সেই দ্বিকোণিককে মাত্রা ধরিলে, তখন তাহাকে কাজেই ষোড়শমাত্রিক ছন্দ বলিতে হয় । আবার তাহাবই বিলোমে (ইনভার্সলী), চতুর্মাত্রিককে দ্বিমাত্রিক কিম্বা একমাত্রিকও বলা যাইতে পারে । সেইরূপ ত্রিমাত্রিক ছন্দকে ষন্মাত্রিক অথবা ঠাদশমাত্রিকও বলা যায় । কিন্তু সুবিধার জন্ত কালের যে গরিষ্ঠ তুল্য বিভাগেব উপব গানের অধিকাংশ অক্ষর পড়ে, সেই বিভাগানুযায়িক কালকেই মাত্রা কপে গ্রহণ করা বিধিগ ।

* হরিশ্রীত ছন্দ বর্ণবৃত্ত ও মাত্রাবৃত্ত, দুই লকাবই হয় , মাত্রাবৃত্ত যথা —

“মহিষ মন্দিনি, সিংহ নাঙ্গিনি, সিংহ বাহিনি চণ্ডিকে ।

বিদ্য বাসিনি, বিকট হাসিনি, যমমহিষ ভয় ঞ্চণ্ডিকে ॥”

† ‘যন্ত্রক্ষেত্রপীঠিকা’ নামক গ্রন্থে ছন্দেব এক অদ্ভুত ভ্রমাত্মক মত প্রকাশিত হইবাছে । গ্রন্থকার ব্যাকরণেব দোহাই দিয়া পাচীন চন্দ্রশাস্ত্রেব মত উটাইতে বুঝা বড় পাইবাছেন অর্থাৎ ব্যাকরণেব মতে বাঞ্ছন বর্ণ অর্দ্ধমাত্রিক বলিয়া, ঐনি ছন্দের মধ্যে সংযুক্তাক্ষরে পূর্বাঙ্কিত ব্রহ্ম স্বরকে গুরু উচ্চারণ জন্ত দুই মাত্রিক বলিতে চাহেন না, তাহাকে দেউ মাত্রিক, এবং দীর্ঘ স্বরকে আড়াই মাত্রিক বলিতে উপদেশ ববিবাছেন । ইহা যে বৃহৎ ভ্রান্তি, তাহা ছান্দসিক মাত্রেই স্বীকার করিবেন ।

ঠেকা :—গীতাদিতে তালের ছন্দ ও লয় বিষয়ক হইতেছে কি না, তাহার প্রমাণ ও শাসনার্থ, বাঁয়া যুদঙ্গাদি যন্ত্রে লঘু গুরু আঘাত পরস্পর। যারা তালের ছন্দটি গানের সহিত বাদন করার রীতি ভারতীয় সঙ্গীতে প্রাচীন কাল হইতে প্রচলিত ; ইহাকেই

তাহার ঐ মতে একই ছন্দের সকল চরণে মাত্রাসমষ্টিব যে সমতা থাকে না, তাহাও তিনি একধাব মনে করেন না। বোধ হয় তাহার এরূপ সংস্কার যে, ছন্দের সকল চরণে মাত্রাসমষ্টি সমান থাকার প্রয়োজন নাই। উক্ত গ্রন্থকার কেবল দুই মাত্রা কালকেই গুরু বলেন না ; এক মাত্রার অধিক হইলেই গুরু ; তাহা সওয়া, দেড়, পোনে দুই, আড়াই প্রভৃতি মাত্রাও হইতে পারে, এইরূপ লিখিয়াছেন। ইহাকেই বলে যথোচ্চাচাব। সর্বপ্রধান ছন্দোগ্রন্থ ‘পিজল’ গ্রন্থেও বলিতেছেন, “স গুরু বন্ধ দুমত্তো” অর্থাৎ গুরু সজ্ঞা বন্ধ রেখাবাধা সঙ্কেতিত এবং তাহা ‘দুমত্তো’, অর্থাৎ দুই মাত্রা কাল ব্যাপিযা তাহার উচ্চারণ থাকিবে। ছন্দোমঞ্জরীরও সেই মত। এ বিষয়ে লক্ষ লক্ষ পমাণ আছে। অতএব ছন্দ শাস্ত্রকর্ত্তাব লঘু গুরু যে নিয়ম বর্ণিয়াছেন, তাহা অতীব স্থায়সঙ্গত ও স্বাভাবিকমোদিত ; তাহার অন্তর্গতচরণ কবা অগ্নিবৎ বা অজ্ঞাতবৎ কল। যন্ত্রক্ষেত্রোপিকাব ছন্দোলঙ্কার প্রস্তাব মধ্যে গ্রন্থকার সংস্কৃত ছন্দোগ্রন্থব বক্তৃকগুলি স্পষ্টত ছন্দেব লক্ষণ, উপাহবসঙ্গ লিপিবদ্ধ কবিযা সকলেতেই কাণ্ডযালীব তাল প্রয়োগ কবিযাছেন, স্তবং তাহা অনেক স্থলেই অসঙ্গত হইযাছে, কেননা সকল ছন্দেব মাণ সমষ্টি কাণ্ডযালীর স্তাব ষাট মাত্রা নহে। এই হেতু অনেক ছন্দেই কাণ্ডযালীব তিন তালি এক ঝাঁক যোগ কবিত্তে গিয়া গোজা মিলন হইযাছে। তাহার এক দৃষ্টান্ত এঃ— যদি বলে সকলগে, চল ধনো ‘ন দিতে’, এই রূপ সঙ্গীত ছন্দেব চারি চরণে বিশ মাত্রা যাহা ৮-এব বিভাজ্য নহে, স্তবং ইহাতে কাণ্ডযালীর স্তাব তাল যোগ করিযা গ্রন্থকার যেরূপে মিলাইতে পাবেন নাই, উহা ১১-এব বিভাজ্য ববিযা, ২২ তালিতে শেষ করা হইযাছে। ইহাতে স্তাব্যতীব আড়াই ফেব মাত্র হয় ; আবও চারি মাত্রা যদি ই ছন্দে থাকি, তাহা হইলে উহাতে কাণ্ডযালী তাল, পদগুণবপে না হইক, কতক সঙ্গত হইত, কেননা এখন তাহাতে কাণ্ডযালীব পূবা তিন ফেব পাইত। উল্লিখিত সঙ্গীত ছন্দ ঝাঁপতালেব অবিকল অনুরূপ, উহাতে ঝাঁপতাল কিরূপ স্তবং সঙ্গত হয় তাহা দেখাই, যথা,—

| স : থি | ব : লে :— | স : ক | র : গে :— | চ : ল | ধ : নী | ধ : ন | দি : তে :— ||

কোন কোন ছন্দের চারি চরণেব মাত্রা সমষ্টি ৮-এব বিভাজ্য হইলেও কাণ্ডযালীর তাল তাহাতে সঙ্গত হইবে না। উক্ত গ্রন্থে বৃহতী ছন্দের যে উপাহবগটি দেওয়া হইযাছে, যথা—“নটব তরঙ্গী বেগে, গদ গদ মন দ্রাসে।” ইহার দুই চরণে ১৪ মাত্রা থাকতে, কাণ্ডযালীর পূবা তিন ফেব উহাতে মিলিতে পাবে। কিন্তু ঐ ছন্দেব যে প্রকৃতি, তাহা উহাব এক চরণেই লক্ষণ আছে, অপব তিন চরণ প্রথম চরণেব পোনকল্পি মাত্র,—ছন্দ নব্রেই এ নিয়ম। কাণ্ডযালীর ছন্দ উহা হইতে অনেক পৃথক, কাণ্ডযালীব মাত্রা-সমষ্টি অষ্ট, আর ঐ বৃহতীব মাত্রা সমষ্টি বার। বৃহতী ছন্দ যোতাল কিবা একতালার অনুরূপ, যথা—

| ন : ট | ব : র | ত : রু | গী :— | বে :— | শে :— ||

কন্যা, মধুমতী, ও পতি ছন্দেব সহিত কাণ্ডযালীর সম্পূর্ণ মিল হয়। উক্ত গ্রন্থে ঐ পঞ্চাব প্রমাণ বিস্তার। বিশেষ আশ্চর্য্য এহ যে গ্রন্থকার সংস্কৃত কাব্যছন্দ সমূহের প্রসঙ্গ করিতে সোতার-শিখা-বিধায়ক গ্রন্থ ভিন্ন আর উপযুক্তর স্থান পান নাই।

“ঠেকা” দেওয়া বলে। ঐ সকল আঘাতের প্রস্থান, ও লঘু-গুরুস্বাসারে তাহাদের প্রত্যেকের এক একটি নাম কল্পনা করিয়া দেওয়া হইয়াছে; যথা,—যা তেটে ধিন তাক, তা ধিং থুন না, ইত্যাদি। ইহাদিগকে ঠেকার ‘বোল’ কহে। প্রত্যেক তালের বোল পৃথক; তাহা মুখস্ত করিয়া, প্রশ্নানুসারে যথাস্থানে হাতে তালি ও ফাঁক দিয়া উচ্চারণের অভ্যাস করিলে, তালের ছন্দ উত্তম শিক্ষা হয়। পর পরিলেছেদে ঠেকার বোল সহিত প্রচলিত তাল সমূহের ছন্দ প্রকটিত হইতেছে।

তালান্বক :—এম পরিলেছেদে লিখিত হইয়াছে যে, সাংকেতিক স্বরলিপিতে মণ্ডল, বিশদ, মেচক, কৌণিক প্রভৃতি বর্ণ দ্বারা স্বরের বিভিন্ন স্থায়িত্ব প্রকাশিত হইয়া থাকে। ঐ বর্ণগুলির কোন একটি মাত্রা রূপে গৃহীত হইয়া ছন্দ লিখিত হয়; এবং সচরাচর মেচক ও কৌণিক, এই দুই বর্ণই ছন্দোবিশেষে মাত্রা রূপে গৃহীত হইয়া থাকে, ইহা ৪২ পৃষ্ঠায় ব্যক্ত হইয়াছে। তালের অর্থাৎ ছন্দের প্রত্যেক পদে যত গুলি করিয়া মাত্রা থাকে তাহা সাংকেতিক স্বরলিপিতে কুঞ্চিকার পার্শ্বেই ভগ্নাংশ সদৃশ অঙ্ক দ্বারা প্রকাশ থাকে; তাহাকে “তালান্বক” নামে কহা যায়। উদ্বারা পদান্তগত মাত্রার সংখ্যা যেমন বুঝা যায়, তেমনই মেচক কিম্বা কৌণিক, কোন বর্ণটি মাত্রা রূপে গৃহীত হইয়াছে, তাহাও জানা যায়। সাংকেতিক স্বরলিপির এই নিয়মটি অতীব চমৎকার; একটা গানের কিম্বা গভেব মধ্যে ছন্দের পরিবর্তন হইলে, গায়ক কিম্বা বাদক তালান্বক দৃষ্টে তাৎক্ষণিক সতর্ক হইতে পারে। সাংগম স্বরলিপিতে ঐ অতি প্রয়োজনীয় ব্যাপারটি অত সংক্ষেপে প্রকাশ করিবার উপায় নাই। ঐ তালান্বক কি রূপে গঠিত হয় ও বুঝিতে হয় তাহা নিম্নে প্রকটিত হইতেছে :—

মণ্ডল যেমন সর্বাপেক্ষা দীর্ঘতম, উহাকে ১-এর স্থায় পূর্ণ রাশিবৎ স্থিরতর রাখিয়া, অপরাপর বর্ণকে উহারই ভগ্নাংশ রূপে ব্যক্ত করা যায়, যেমন বিশদকে $\frac{১}{২}$, মেচককে $\frac{১}{৪}$, কৌণিককে $\frac{১}{৮}$, এই প্রকার ভগ্নাংশে লিখা যায়। ঐ ভগ্নাংশই তালান্বক রূপে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। তালের প্রত্যেক পদে যতটি মাত্রা হয়, তাহার সংখ্যা ঐ ভগ্নাংশের উপর স্থানে থাকে, এবং স্থায়িত্ব জ্ঞাপক যে বর্ণটি মাত্রা রূপে গৃহীত হয়, তাহা মংলেব যত অংশ, সেই অঙ্কটি ঐ ভগ্নাংশের নিম্ন স্থানে থাকে; যথা :—যে তালের প্রত্যেক পদে চারি মাত্রা, তাহার তালান্বকের উপরিস্থ অঙ্ক ৪ হইবে, এবং সেই তালে যদি মেচককে মাত্রা রূপে গ্রহণ করা যায়, তাহা হইলে ঐ তালান্বকের নিম্নস্থ অঙ্কও ৪ হইবে, কেননা মেচক মণ্ডলের চতুর্থাংশ; অতএব ঐ তালান্বকটি $\frac{১}{৪}$ হইবে। যে তালের প্রত্যেক পদে তিন মাত্রা, ও সেই মাত্রা যদি কৌণিক দিয়া লিখা যায়, তাহার তালান্বক $\frac{১}{৮}$

হইবে। এই প্রকার নিয়মে ভিন্ন ভিন্ন তালের অন্ত বিভিন্ন অঙ্ক ব্যবহৃত হইয়া থাকে।
 বখা নিয়মে—

চতুর্মাত্রিক $\left\{ \begin{array}{l} \frac{৪}{৪} = (\text{মণ্ডলের } ৪\text{ টা সিকি) অর্থাৎ প্রতিপদে } ৪ \text{ মাত্রার প্রত্যেকে মেচক।} \\ \frac{৪}{৮} = (\text{মণ্ডলের } ৪\text{ টা অষ্টমাংশ) অর্থাৎ প্রতিপদে } ৪ \text{ মাত্রার প্রত্যেকে কোঃ।} \end{array} \right.$

বিমাত্রিক $\left\{ \begin{array}{l} \frac{২}{২} = (\text{মণ্ডলের } ২\text{ টা অর্ধ) অর্থাৎ প্রতিপদে } ২ \text{ মাত্রার প্রত্যেকে বিশদ।} \\ \frac{২}{৪} = (\text{মণ্ডলের } ২\text{ টা সিকি) অর্থাৎ প্রতিপদে } ২ \text{ মাত্রার প্রত্যেকে মেচক।} \end{array} \right.$

ছন্দ্র $\left\{ \begin{array}{l} \frac{৩}{৩} = (\text{মণ্ডলের } ৩\text{ টা সিকি) অর্থাৎ প্রতিপদে } ৩ \text{ মাত্রার প্রত্যেকে মেচক।} \\ \frac{৩}{৬} = (\text{মণ্ডলের } ৩\text{ টা অষ্টমাংশ) অর্থাৎ প্রতিপদে } ৩ \text{ মাত্রার প্রত্যেকে কোণিক।} \end{array} \right.$

ত্রিমাত্রিক $\left\{ \begin{array}{l} \frac{৩}{৩} = (\text{মণ্ডলের } ৩\text{ টা সিকি) অর্থাৎ প্রতিপদে } ৩ \text{ মাত্রার প্রত্যেকে মেচক।} \\ \frac{৩}{৬} = (\text{মণ্ডলের } ৩\text{ টা অষ্টমাংশ) অর্থাৎ প্রতিপদে } ৩ \text{ মাত্রার প্রত্যেকে কোণিক।} \end{array} \right.$

ছন্দ্র $\left\{ \begin{array}{l} \frac{৩}{৩} = (\text{মণ্ডলের } ৩\text{ টা সিকি) অর্থাৎ প্রতিপদে } ৩ \text{ মাত্রার প্রত্যেকে মেচক।} \\ \frac{৩}{৬} = (\text{মণ্ডলের } ৩\text{ টা অষ্টমাংশ) অর্থাৎ প্রতিপদে } ৩ \text{ মাত্রার প্রত্যেকে কোণিক।} \end{array} \right.$

বিষমগদী ছন্দ্রের তালান্ব দুইটি, কখন তিনটিও হইতে পারে। কারণ ইহার ভিন্ন ভিন্ন পদে মাত্রার সংখ্যা বিভিন্ন। এই হেতু কোন তালের অঙ্ক $\frac{৩}{৪}$ ও $\frac{৩}{২}$, কোন তালের $\frac{৩}{৪}$ ও $\frac{৩}{২}$, কোন তালের $\frac{৩}{৪}$ ও $\frac{৩}{২}$; কোন তালের $\frac{৩}{৪}$ ও $\frac{৩}{২}$, ইত্যাদি। কোন কোন তালের কি কি তালান্ব, তাহা পব পরিচ্ছেদে লিখিত হইতেছে।

যতি :—ছন্দ্রের মধ্যে জিহ্বার বিরামার্থ, অথবা শ্বাস গ্রহণার্থ, যে বিচ্ছেদের স্থান থাকে, তাহাকে ছান্দলিকগণ 'যতি' নামে কহেন*। ছন্দ্রের যেখানে সেখানে বিশ্রাম লওয়া বাইতে পারে না, তাহা হইলে ছন্দ্র ভঙ্গ হইয়া যায়। সামান্যতঃ যতির নিয়ম এই :—মাত্রাবৃত্ত ছন্দ্রের যে কয়েকটি মাত্রা, ও বর্ণবৃত্তের যে কয়েকটি বর্ণ, যে ছন্দ্রের গণ, তাহাদের পরই যতির স্থান। সংস্কৃত-ছন্দ্রোবিদগণ বলেন যে, যতি ঋরা ছন্দ্রের লয় রক্ষা হয়†। স্তবরাং ছন্দ্রের যথা তথা যতি হইতে পারে না, তাহা হইলে লয় ভঙ্গ হয়, এইজন্য ছন্দ্রের গণে গণে যতির স্থান হওয়াই উৎকৃষ্ট নিয়ম। যেমন :—পঙ্খটিকা ছন্দ্রে প্রতি চারি মাত্রার পরে যতি, অষ্টষ্টপে, মানবকে, চারি অক্ষরের পর, তোটকে ভূজঙ্গপ্রয়াতে, তিন তিন অক্ষরে; পয়ারে চারি অক্ষরে ও শেষে দুই অক্ষরে, ইত্যাদি। কিন্তু ছন্দ্রের প্রত্যেক চরণের শেষেই যতির প্রধান স্থান। একটা দীর্ঘ স্বর না হইলে জিহ্বার বিশ্রামের স্থান হয় না। এই জন্য সংস্কৃত ছন্দ্রের ত্রায় ভাল ভাল ছন্দ্রে প্রত্যেক চরণান্তে একটা দীর্ঘ স্বর সর্বদাই ব্যবহার হয়; কোথাও শব্দাহরোধে হ্রস্ব স্বর

* "যতির্জিহ্বেষ্ট বিশ্রাম স্থানঃ কবিভিরচ্যতে।

না বিচ্ছেদ বিবামান্তৈঃ পদৈধাচ্যা নিজেচ্ছরা।" (ছন্দ্রোপোনিব্দ)।

† "লব প্রযুক্তি নিয়মো যতিরিত্যভিধীয়তে।" (দোষধর)।

থাকিলেও, তাহা বতির জন্ত দীর্ঘ রূপেই উচ্চারিত হইয়া থাকে । নিয়ে একটি সামান্য বাঙ্গলা শ্লোক দ্বারা পাদান্তে গুরু উচ্চারণের তাৎপর্য দেখাইতেছি ;—

“মালতী মালতী মালতী ফুল ।

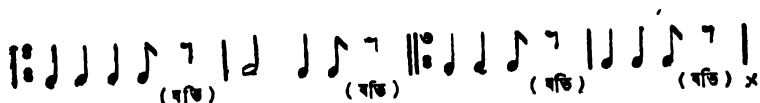
মজ্জালে মজ্জালে মজ্জালে কুল ।”

এ ছন্দটি তিন তিন মাত্রাসূত্রে গণবদ্ধ হইয়া রচিত, ইহা সহজেই বুঝা যায় ; অর্থাৎ ‘মালতী’ এই তিনটি অক্ষর তিন মাত্রায় উচ্চারিত ; উহাতে ত্রিমাত্রিক গণ চারিবার উচ্চারিত হইয়া এক চরণ পূর্ণ হইয়াছে । এই মা-এ কিম্বা তী-এ দীর্ঘ স্বর আছে বলিয়া গুরুচ্চারণ হইবে না * । পরন্তু শেষে ‘ফুল’, এই শব্দটি তিন মাত্রা পর্য্যন্ত দীর্ঘোচ্চারিত হইবে, নতুবা লয় রক্ষা হইবে না । প্রকৃত বতির জন্ত, অর্থাৎ জিহ্বার বিশ্রাম জন্ত, পাদান্তে তিনটি অক্ষরে তিন মাত্রা না হইয়া, একটি অক্ষরে তিন মাত্রা হইয়াছে (ল-টী হ্রস্ব জন্ত বর্ণ সংখ্যার মধ্যে ধর্তব্য নহে) । এই ফুল স্থানে যদি ‘কুম্ভ’, এই রূপ তিনাক্ষরিক শব্দ দেওয়া যায়, যথা—‘মালতী মালতী মালতী কুম্ভ,’ তাহা হইলে উচ্চারণ অতীব একঘেয়ে হইয়া যায়, এবং জিহ্বা তথায় বিশ্রামেরও সময় পায় না । ফুল শব্দ থাকাতে ছন্দের গতি কেমন বিচিত্র হইয়াছে ; বালকেও এ ছন্দ পছন্দ করে । এই রূপ পাদান্তে গুরু উচ্চারণ বিশিষ্ট ছন্দই যথার্থ ছন্দ, ও সর্লপেক্ষা মনোহর । এই জন্ত ঘটি যত্নের টকটকী শব্দ সমমাত্রিক হইলেও, তাহাকে প্রকৃত ছন্দ বলা যায় না , কেননা তাহাতে ঐ প্রকার বতি-বিশ্রাম নাই + ।

সঙ্গীতের তালে যতি দিতে হইলে, তাহার নিয়ম এই হইতে পারে যে, যে কয়েকটি মাত্রা গণবদ্ধ হইয়া তাল গ্রথিত হয়, তাহাদের পরেই বতির স্থান ; যেমন চতুর্মাত্রিক তালে চারি মাত্রার পর ; ত্রিমাত্রিক তালে তিন মাত্রার পর ; পঞ্চমাত্রিক তালে পাঁচ মাত্রার পর ; ইত্যাদি । যথা ;—

* বাঙ্গলা ছন্দমাত্রেরই নিয়ম এই যে, হ্রস্ব ও দীর্ঘ সকল বর্ণই এক এক মাত্রায় উচ্চারিত হয় । এই হেতু বাঙ্গলা ছন্দ সকল প্রায়ই নিম্নোক্ত, বিচিত্রতা হীন ও একঘেয়ে ।

১ ভাস্কর সার শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর মহাশয়কৃত যন্ত্রক্ষেত্রপিকাতে যতিব যে ব্যাখ্যা হইয়াছে, তাহা অর্থগ্ণা ও অসঙ্গত । যথা—“প্রবৃত্তিযুক্তক নিয়মানুযায়িক ছন্দোগত বিশ্রাম বিশেষের দ্বারা কোন তাল বিশেষের লয়ের অন্য তাল বিশেষের সহিত বাহা কিছু বিভেদ দেখা যায়, তাহার নাম যতি ।” ঐ গ্রন্থের প্রথম মুদ্রাক্ষর ৩৮ পৃষ্ঠায় যতির এক আশ্চর্য উদাহরণও দৃষ্ট হয়, চিমাতেতালার (মল্ল জিতালীব) প্রত্যেক পদে যেটি দুর্বল প্রস্থান, তাহাকেই যতি বলা হইয়াছে, অর্থাৎ প্রত্যেক পদের তৃতীয় মাত্রার উপর যতি দেখান হইয়াছে । কিন্তু নিয়মানুসারে চিমাতেতালার প্রত্যেক চারি মাত্রার পরই বতির স্থান ।



স্বরলিপিতে তালের প্রত্যেক পদ যেমন প্রস্থনে আরম্ভ হয়, তেমনি বতিতে শেষ হয়, এরূপ বলা বাইতে পারে। কিন্তু সঙ্গীতে গণে গণে বতি দেওয়ার রীতি নাই, এবং তাহা হইতেও পারে না।

পূর্বে বলিয়াছি, ছন্দের প্রধান সামগ্রী প্রস্থন ; তদ্বারা ছন্দের রূপ ও লয় উভয়ই স্থানের রূপে প্রকাশিত হয়। সংস্কৃত ছন্দবিদগণ প্রস্থন অর্থে কোন সংজ্ঞা ব্যবহার করেন নাই। কিন্তু একটা কিছু না হইলেও ছন্দের রূপ ও লয় সুপ্রকাশিত হয় না ; এই হেতু, ঐ কার্য্য সমাধার্থ, তাঁহারা বতি বিরামের নিয়ম করিয়াছেন। পরন্তু অবিচ্ছেদ লয়ে পঠিত বা গীত ছন্দেব আবৃত্তির মধো গণে গণে বিরাম দেওয়া সম্ভব ও স্বাভাবিক কার্য্য নহে ; তাহাতে শব্দ রচনার অর্থ বিকৃত হইয়া যায়, কিন্তু প্রস্থনে তাহা হয় না। কেবল বতিদ্বারা ছন্দের রূপ ও লয় দেখাইতে বাইলেও, প্রস্থন সহজে আপনিই আসিয়া পড়ে ; ছন্দের রূপ লয় বিকাশের সহিত প্রস্থনেও নব্বন্ধ অলঙ্কার্য ও অপরিহার্য্য। কাব্যছন্দে ও সঙ্গীতের তালে, সকলেতেই, প্রস্থন অতি উপযোগী।

সঙ্গীতে জিহ্বার বিশ্রামার্থ ছন্দের বিচ্ছেদকে বতি বলা যায় না ; তাহাকে ‘তাস’* বলে, যাহার ইংরাজী নাম ‘কেডেন্স’—অর্থাৎ ছন্দের নিবৃত্তি। ঐ তাস পূর্ণ, অপূর্ণ ভেদে চারি প্রকার ; যেমন এক ছন্দের শেষ হইলে অপ্তাস, দুই ছন্দের শেষ হইলে সংতাস, তিন ছন্দের শেষে বিতাস, এবং যেখানে স্থরের ও তালেরও শেষ, এবং ছন্দের ও প্তরেরও শেষ, তথায় পূর্ণতাস বলা যায়। যথা, —

আদিগতং তুৰ্য্যগতং, পঞ্চমকং চাস্তগতং ।

(অপ্তাস)

(সংতাস)

স্তাদ্গুরুচং তং কথিতং, মানবকক্ৰীড়মিদং ॥

(বিতাস)

(পূর্ণতাস)

কিঞ্চ ঐ ছন্দকে মাত্রাবৃত্ত করতঃ, একটু বিচিত্র করিয়া, সঙ্গীতের প্রকৃতিতে পরিণত করিলে এই রূপ হয় ;—

| না :— : না | না : না :— | না :— : না | না : না :— |

(অপ্তাস)

* “বক্তে—ভাষ্যতে বস্তুং যেন বা গীতমিতি ন্যাসঃ।” (সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা ।)

না :— : না | না :— : না | না : না : না | না :— :— |

(সংজ্ঞাস)

না :— : না | না : না :— | না : না :— না | না : না :— |

(বিজ্ঞাস)

না : না : না | না : না : না | না :— :— | না : :

(পূর্ণজ্ঞাস)

উক্ত পূর্ণ জ্ঞাসের স্থানে ছন্দের সমাপ্তি অতীব স্বাভাবিক, অর্থাৎ ঐ স্থানে ছন্দের প্রাকাজ্ঞা একেবারে মিটিয়া যায় ; কারণ তথায় পত্তম শেষ হয়, এবং ছন্দও শেষ হয়। ঐ রূপ নিয়মের ছন্দই সর্বোৎকৃষ্ট, উহাতে বাঁয়া আদির ঠেকা কিম্বা তালি না দিলেও, প্রবাহ রূপ ও লয়, এবং আবৃত্ত ও শেষ আপনিই বুঝা যায়। পবস্ত্র ঐ প্রকার ছন্দ-চর্চনা বিশেষ কৌশল সাপেক্ষ। আমাদের সঙ্গীতের প্রচলিত তালে ঐ রূপ ছন্দ ব্যবহার নাই ; সুতরাং তাহাতে নানাবিধ জ্ঞাসেরও স্থান নাই ; অতএব ঐ জ্ঞাস প্রচলিত সঙ্গীতের উপযোগী নহে। আমাদের প্রচলিত তালসমূহে প্রশ্ন নিত্যান্ত অনাক্রম্য, তালি না দিলে তাহাদের ছন্দ ও লয়, এবং আবৃত্ত ও শেষ প্রকাশ পায় না, এই হেতুই গানে কিম্বা গতে বাঁয়া মুদঙ্গাদির সঙ্গত প্রয়োজন হয়, কেননা চম্বাতিরেকে তালের ছন্দ ও লয় পবিব্যক্ত হয় না।

আমাদের সঙ্গীতে পুরোক্ত প্রকাব ছন্দ ব্যবহৃত হইলে তাহা আবও মনোহর হয়, সন্দেহ নাই। কেননা ঐ প্রকার ছন্দের জগুই সংস্কৃত পত্নের এত মাধুর্য্য। কিন্তু ঐ প সঙ্গীত সহসা সাধারণের তৃপ্তিজনক হইবে না, কেন না লোকের এক প্রকাব ভাল বিবাহ করণ দৃঢ় অভ্যাস হইয়া গিয়াছে ; তাহা অপেক্ষা কোন নূতন নিয়মের ভাল সংকল্পের হইলেও, প্রথমতঃ অস্বাভাবিক মত বোধ হইবে। সংস্কৃত ছন্দে বাঙ্গলা কবিতা চিত হইয়া, তাহা যেমন লোক-রঞ্জক হয় নাই, ঐ প্রকার ছন্দোযুক্ত সঙ্গীতেরও সেই প্রকৃষ্ট প্রথমতঃ হইবে বটে, কিন্তু লোকের কিঞ্চিৎ অভ্যাস হইয়া তাহাতে রস বোধ হইলে, এবং তাহার সৌন্দর্য্য বুঝিলে, ক্রমেই যে তাহা ভাল লাগিবে, তাহার সন্দেহ নাই ; কেননা সঙ্গীত ভিন্ন সামগ্রী। এই গ্রন্থের দ্বিতীয় ভাগে কয়েকটি প্রসিদ্ধ বাঙ্গলা গান, গানে পরিণত করিয়া, তাহাতে ঐ প্রকাব ছন্দে স্বর-যোজনা পূর্বক লিপিবদ্ধ করা হইয়াছে। তাহাতে পত্নের ছন্দে স্বরের ছন্দ কেমন সুন্দর মিলিত হইয়াছে। উহার প্রথম সময় কোন ঠেকার প্রয়োজন হইবে না, তাহাতে আপনিই লয় ও ছন্দ লক্ষ্য হইবে।

সম্ :—আধুনিক সঙ্গীতে যে স্থানে তালের বিশ্রাম হয়, তাহাকে “সম্” কহে। তালের যে চারিটা প্রস্থান থাকে, তাহারই একটি সম্ বলিয়া নির্দিষ্ট থাকে। ঐ সম্ই তালের এক মাত্র শ্বাস ; সম্ ভিন্ন বিশ্রাম করা কিবা সমাপ্ত করার স্থানান্তর নাই। পর পরিলেদে তালের চারি প্রকার গ্রহের বিবরণ মধ্যে সময়ের মূল অর্থ দ্রষ্টব্য।

“সেতার শিক্ষা”, “সঙ্গীত শিক্ষা” প্রভৃতি আমার পূর্বপ্রণীত গ্রন্থ সকলে ঐ চিহ্নকে সময়ের চিহ্ন বলিয়া যে উক্ত হইয়াছিল, তাহা সঙ্গত হয় নাই ; কাব্য ইউরোপীয় সঙ্গীতে উহা ভিন্ন অর্থে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। অতএব এখন হইতে উহা সেই রূপ অর্থেই ব্যবহৃত হইবে ; তদনুসারে উহার নাম “বিরতি” রাখা গেল। উহা স্বরের শিরোদেশেই আদিত হইয়া থাকে, এবং সেই স্বরের নিরূপিত স্থায়িত্বকে সাধকের ইচ্ছামত, তাহা দীর্ঘতর রূপে স্থায়ী হইবে। ইহাতে ছন্দ ও তাল ভঙ্গ হইবে বটে, তাহাতে দোষ নাই ; কারণ সেই স্থানে স্বরবিচ্ছাদনের প্রকৃতিই ঐ প্রকার। প্রচলিত হিন্দুস্থানী স্বরে ঐ “বিরতি” চিহ্ন ব্যবহারের প্রয়োজন হয় না। দ্বিতীয় ভাগে ইউরোপীয় স্বরে যে কয়েকটি বাজলা গান লিপিবদ্ধ হইয়াছে, তাহার মধ্যে ঐ চিহ্ন পাওয়া যাইবে। অধুনা সময়ের জ্ঞাত অজ্ঞ প্রকার চিহ্ন নির্দিষ্ট করা হইল, তাহা পর পরিলেদে প্রদর্শিত হইতেছে।

প্রচলিত তালগুলির সমাপ্তি স্থানে যে বিশ্রাম, তাহাও তত স্বাভাবিক নহ, কেননা গানের পতনের শেষে তালের সমাপ্তি আসিয়া মিলে না। যথা—

“ভালবাসি ব'লে কি হে আসিতে ভালবাস না।”

(ভালবাসিব—এই স্থানে সম্ ; ও তালের সমাপ্তি ।)

এই হেতু ঐ সকল তালের রূপ ও লয় শিক্ষার্থীর শীঘ্র আয়ত্ত করা কঠিন হয়। তালের সমাপ্তি স্বাভাবিক হওয়ার জন্ত, ছন্দের আকাজ্জা নিবৃত্তি জন্ত, ঠেকার বোলে “তেহাই” ব্যবহার করার রীতি হইয়াছে ; তেহাই-এর উপর গান ছাড়িলে, কতক পূর্ণ শ্বাসের আয় তাল-ছন্দের পরিসমাপ্তি হয়। ঠেকার পরনের যে শেষ ভাগে একটা বোল ব্যবহার হয়, তাহাতে পর পর তিনটা সমকালিক প্রস্থান অতি প্রবল রূপে পড়ে, ও বাহার শেষ প্রস্থানটিতে সম্ দেওয়া হয়, তাহাকেই “তেহাই” বলে। পর পরিলেদে চৌতালের বিবরণ মধ্যে ঠেকার পরনের শেষে তেহাই-এর উদাহরণ দ্রষ্টব্য। যে সকল গান সম্ হইতে উত্থাপিত হয়, তাহাতে তালের সমাপ্তি এক প্রকার পড়ের শেষে পড়ে ; কিন্তু সকল গানই সম্ হইতে আরম্ভ হয় না। তালের যে কোন স্থান হইতে গানারম্ভ হইতে পারে ; কিন্তু সম্ই গানের একমাত্র বিশ্রাম স্থান। এই সম্কে উদাহরণ ২য় ভাগে গানের স্বরলিপিতে পাওয়া যাইবে।

সার্গম স্বরলিপিতে ছন্দসকল যে প্রকারে লিখিত হইয়া থাকে, তাহার এক একটা নাদা ঠাঁট নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে ; যথা :—

চতুর্মাত্রিক ছন্দ ।

(অথবা)

| : : : | : : : | : | : | : |

দ্বিমাত্রিক ছন্দ ।

ত্রিমাত্রিক ছন্দ ।

| : | : | : || : : | : : | : : |

ষণ্মাত্রিক ছন্দ ।

| : : | : : | : : | : : ||

বিষম-পদী ছন্দ ।

| : | : || : : | : : : ||

উক্ত উদাহরণে পুরা পুরা মাত্রারই সংকেত দেখান হইল । মাত্রা ভগ্ন হইলে অর্থাৎ অর্দ্ধ, সিকি প্রভৃতি মাত্রা লিখিতে হইলে, যে রূপ সংকেত ব্যবহার হয় তাহা ৪৪-৪৫ পৃষ্ঠায় দেখান হইয়াছে । এক্ষণে ছন্দের মধ্যে তাহাদের সমাবেশ কিরূপ তাহার উদাহরণ নিম্নে প্রদত্ত হইতেছে :—

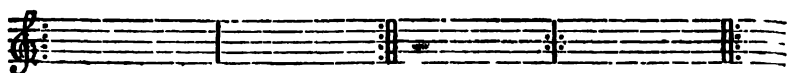
| . : : . : | , . , : : . , : | . |

ই ই ১ ই ই ১ ট ট ট ট ১ ই ট ট ট ট ই

সার্গম স্বরলিপিতে সুরের স্থায়িত্ব যথেষ্ট পরিষ্কার রূপে জ্ঞাপন জ্ঞাত, স্বরাক্ষরের পূর্বে ও পরে, দুই দিকেই মাত্রা ব্যবহার হয় ; যেমন : স : ইহা এক মাত্রা । : স. ইহা এক মাত্রার প্রথমার্দ্ধ । . স : ইহা মাত্রার দ্বিতীয় অর্দ্ধ । : স, ইহা এক মাত্রার প্রথম সিকি । , স : ইহা এক মাত্রার চতুর্থ সিকি । : , স. স, : ইহা এক মাত্রার দ্বিতীয় ও তৃতীয় সিকি, ইত্যাদি ।

স্বরলিপিতে পৌনরুক্তির সংকেত ।

১০ম পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে যে, গানের এক এক কলির মধ্যে তালের এক ফাঁক হইতে চারি পাঁচ ফের পর্যন্ত থাকে । তালের প্রশ্নন, অর্থাৎ তালি ও ফাঁক, মতন গানের সুর সকল এক এক ছেদ দ্বারা বিভাগ করিয়া লিখিতে হয়, তাহা পূর্বেও বলা হইয়াছে । গানের কলির শেষ হইলে, তথায় দ্বিচ্ছদ ব্যবহৃত হইয়া থাকে । ছন্দের অন্তরোধে গানের কোন কোন অংশ দুই বার গাওয়ার প্রয়োজন হয় ; সেই পৌনরুক্তির জ্ঞাত সাঙ্কেতিক স্বরলিপিতে উক্ত দ্বিচ্ছদের গাত্রে দুইটা কিস্বা চারিটা বিন্দু প্রয়োগ করা হয় । সেই বিন্দুই পৌনরুক্তির সংকেত ব্রূজিতে হয় ; দ্বিচ্ছদের যে দিকে বিন্দু থাকে, সেই দিক্কার অংশের পৌনরুক্তি ব্রূজিতে হয় ; যথা :—



সার্গম স্বরলিপিতে পৌনরুক্তির জন্ত ঐরূপ সঙ্কেত ব্যবহার হওয়ার সুবিধা নাই ইহাতে “প্রথম হইতে”, অথবা সাঁটে “প্রঃ হঃ”, এই কথা লিখিয়া পৌনরুক্তির বিজ্ঞাপন হয়; যথা :—

| স :- | গ :- | প :- | সঃ :- | গঃ :- | সঃ :- | প :- | গ :- |

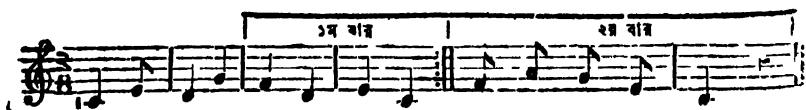
প্রঃ হঃ

‘ যে স্থানে দুই তিন কলির পর প্রথম কলির পুনরাবৃত্তির প্রয়োজন হয়, তথায় ঐ :ঃ চিহ্নটা দুই বার প্রয়োগ হয় ; ইহার নাম “চিহ্নাং”, অর্থ চিহ্ন হইতে, অর্থাৎ চিহ্নের নিকট আসিলে, পূর্বে যেখানে ঐরূপ চিহ্ন ছাড়িয়া আসা হইয়াছে, তথা হইতে প্রথম দ্বিতীয় রেখা পর্যন্ত পুনরুক্তি, ও তথায় সমাপ্তি, বুঝিতে হইবে। যথা :—



সার্গম স্বরলিপিতে দ্বিচ্ছদের নিকট “চিহ্ন হইতে” কথা সাঁটে “চ. হ.” এইক লিখা থাকিলে, ঐ প্রকার কার্যের প্রয়োজন বুঝিতে হইবে। সার্গম স্বরলিপিতে চিহ্নাং অনেক বার যদি ব্যবহার হয়, তাহা হইলে কোন চিহ্ন হইতে পৌনরুক্তি, তাহা জ্ঞাপন জন্ত ‘প্র. চ. হ.’ অর্থাৎ প্রথম চিহ্ন হইতে, কথা, ‘দ. চ. হ.’ অর্থাৎ দ্বিতীয় চিহ্ন হইতে, এই প্রকার করিয়া লিখিতে হইবে।

ছন্দের মধ্যে ঐরূপও অনেক সময় হয় যে, পুনরাবৃত্তিতে ছন্দের আলের নিকট দুই এক পদ পরিবর্তিত রূপে গীত হয় ; তথায় ছন্দের পর ঐ পরিবর্তিত পদ কয়েকটি লিখিত হইয়া, তাহাদের উপরে ঐরূপ [২য় বার], ও তাহার বাহার পরিবর্তিত তাহাদের উপরে [১ম বার], এই প্রকার সঙ্কেত প্রযুক্ত হয় ; ইহার অর্থ ঐ বুঝিতে হইবে যে, প্রথম বার যেমন আছে, তেমনি গাইয়া, পৌনরুক্তির সময় ঐ “১ম বার” অঙ্কিত পদ পরিত্যাগে, তৎস্থানে “২য় বার” চিহ্নিত পদ গাইতে হয় ; যথা—



সার্গম্বরলিপিতেও এই প্রকার সংকেত ব্যবহার হইতে পারে। পরন্তু ঐক্লপ সংকেত ব্যবহার না করিয়া, গৌনরুপিতে যে প্রকার হইবে, তৎসহিত ছন্দটি প্রথম হইতে পুনর্ব্বার লিখিলেই ভাল হয়।

১৫শ পরিচ্ছেদ :— প্রচলিত তালসমূহের.

মাত্রা ও ছন্দ নির্ণয় ।

চতুর্মাত্রিক জাতি ।

যে সকল ছন্দে চারি মাত্রা অন্তরে প্রশ্বন ও তালি দেওয়া যায়, অথবা বাহাদের প্রত্যেক তালির কালকে সমান চারি অংশে, কিম্বা ২-এর যে কোন শক্তিদ্বারা তুল্য বিভাগ করা যাইতে পারে, তাহাদিগকে ‘চতুর্মাত্রিক তাল’ কহে। ইহাদের সমগ্র মাত্রাসমষ্টি বোল; এবং ইহাদিগকে চারি মাত্রা বিশিষ্ট সমান চারি পদে বিভাগ করতঃ, একটা পদে ফাঁক, ও অপর তিনটিতে তিনটি তালি দেওয়া যায় বলিয়া, ইহাদিগকে সাধারণতঃ ‘তেতালী’ নামে কহা যায় *।

তালি ও ফাঁকের লিখন সংকেত এইরূপ :—এই (০) শূন্য ফাঁকের সংকেত; এই (+) চিহ্ন সময়ের সংকেত; এবং ১, ২, ৩ প্রভৃতি অঙ্ক দ্বারা স্থানান্তরিত তালির সংকেত বুঝিতে হইবে। ফাঁকের অর্থ এই যে, কোন প্রশ্বনেতে তালি না দিয়া, যে অঙ্কটি উপরে থাকে, তাহা তৎকালে চিৎ করা, ইহাকেই ফাঁক দেওয়া বলে। অগ্রে ফাঁক, না তালি, তাহার নিশ্চয় নাই, তালির পব ফাঁকই স্বাভাবিক। যে সকল তালে তিন তালি ও এক ফাঁক, তাহাতে দ্বিতীয় তালির উপরই ‘সম্’; এইটি সাধাবণ নিয়ম। সংকেত যোগে তিন তালি এক ফাঁক

* সঙ্গীতমাব ও যশস্বিনীপিকার গ্রন্থাগারে হৈলাব সংস্কৃত “বিতালী” বলিয়া এই তালিকে বর্ণিত করিয়াছেন, ইহাতে লোকে মনে করিতে পাবে যে, প্রাচ্যকালে এই তালি ব্যবহার ছিল। কিন্তু এ পর্যন্ত কোন সংস্কৃত গ্রন্থে বিতালী নামে কোন তালেব উল্লেখ দৃষ্ট হয় নাই। বাস্তবিক তেতালী সম্পূর্ণ আধুনিক তাল।

লিখিলে এইরূপ হয়, যথা—১+৩০। স্বরলিপিতে প্রত্যেক পদের প্রথম মাত্রায় ঐ সকল তালি চিহ্ন আদ্রিষ্ট হয়। যে তালিতে সর হইবে, তাহার গণনীয় অঙ্কটি উহা থাকিবে; যেমন উল্লিখিত দ্বিতীয় তালিতে ২ না দিয়া, সম্ভ্রুহ দেওয়া হইয়াছে; ২ তথায় উহা আছে, এমনিই বুঝা যায়। আবার ১ম তালিতে যদি সম্ভ্রু হয়, তাহাতে ১ না দিয়া, সম্ভ্রুহই দেওয়া হয়।

চতুর্মাত্রিক তালের চারি পদে মাত্রার সন্নিবেশ কিরূপ, তাহা ইতিপূর্বেই—১৬৪ ও ১৬৫ পৃষ্ঠায়—বিস্তারিত রূপে প্রদর্শিত হইয়াছে। এক্ষণে সেই বোল মাত্রায় তিন তালি ও এক ফাঁক প্রয়োগ করতঃ উদাহরণ প্রদত্ত হইতেছে, যথা:—

• ১ + • •
| ১—২—৩—৪ | ১—২—৩—৪ | ১—২—৩—৪ | ১—২—৩—৪ ॥

উহারই এক একটা অক্ষর এক মাত্রার প্রতিকরূপ; এবং সেই মাত্রা দুই ভাগ, চারি ভাগ, আট ভাগ, এই রূপে ভাগ হইয়া ব্যবহৃত হইতে পারে।

কাণ্ডালী, আড়ার্ঠেকা, মধ্যমান, ঠুংরী, ছেপ্কা, কাহারবা, এই সকল তাল চতুর্মাত্রিক। ইহারা সকলে সমমাত্রিক হওয়াতে, ইহাদের এক তালের গানে অন্য তালের ঠেকা প্রয়োগ করিলে লয় ভঙ্গ হয় না; কিন্তু উত্থান, প্রস্থনের নিয়ম, ও পদান্তর্গত বর্ণনিচয়ের লঘু-গুরুতাভেদে উহার পয়স্পর হইতে অনেক ভিন্ন, এবং তাহাতেই উহাদের নিজ নিজ মূর্তির পরিচয়। তাহা নিম্নে বিস্তারিত রূপে প্রকটিত হইতেছে।

কাণ্ডালী তাল।

তেতালার দ্রুত গতির নাম কাণ্ডালী অথবা জলদ-তেতাল। ইহা হিন্দুস্থানের কাবাল জাতির নিকট হইতে গৃহীত হওয়াতেই, কাণ্ডালী নামে উক্ত হইয়াছে, ইহা পূর্বে বলিয়াছি। ইহাতে চারিটি অতি হ্রস্ব, ক্রিয়া দুইটি মাত্রাবিশিষ্ট চারিটি পদ থাকে, এবং প্রত্যেক পদের প্রথম মাত্রায় প্রস্থন ও তালি পড়ে; তন্মধ্যে সন্মের প্রস্থন সর্বাপেক্ষা প্রবল। দ্বিতীয় তালিতেই ইহার সম্ভ্রু। স্বরলিপিতে ইহা সচরাচর দুই দুই মাত্রার হিসাবে, পদ ভাগ করিয়া লিখা যায়; অতএব ইহার তালসঙ্কেতঃ ১। ইহাব ঠেকা যথা:—

+ • ০ ১
| বা . ধিন্ : ধিন্ . বা | বা . ধিন্ : ধিন্ . বা | বা . তিন্ : তিন্ . তা | না . ধিন্ : ধিন্ . বা |

ঐ ছন্দের যে কোন মাত্রা বা তালি হইতে কাওআলীর গান উত্থাপিত হইয়া থাকে ; কিন্তু অনেক সময়ে ফাঁক হইতেই গানের উত্থাপন দৃষ্ট হয়। কাওআলীর প্রত্যেক পদে অক্ষর সংখ্যার, ও তাহাদের লঘু গুরুত্ব, নিশ্চয়তা নাই। প্রতি পদান্তর্গত অক্ষরসমূহ যে কোন প্রকারে লঘু ও গুরু হইয়া, তাহাদের সমষ্টি-কাল চারিটি হ্রস্ব কিম্বা দুইটি দীর্ঘ মাত্রা পরিমিত হইলেই ঐ ছন্দের উদ্দেশ্য সফল হয়। ইহার গানে একটি তালি হইতে তৎপরবর্তী তালির কাল মধ্যে, অর্থাৎ কাওআলীর প্রত্যেক পদে, সচরাচর চারিটি লঘু বর্ণ, কিম্বা একটি গুরু ও দুইটি লঘু বর্ণ থাকে ; এবং প্রায় সততই পদের প্রথম মাত্রায়, অর্থাৎ প্রস্থনের স্থানে, একটি বর্ণ থাকে।
যথা :—



আর এক প্রকার ক্ষতগতি বিশিষ্ট কাওআলী ছন্দের ব্যবহার প্রচলিত আছে, তাহারও প্রায় প্রত্যেক পদে দুইটি দীর্ঘ বর্ণ থাকে। ইহাকে অনেকে “আদ্বাকাওআলী” নামে কহে। যথা :—



টিমা-তেতাল*।

তেতালার বিলম্বিত গতিকে টিমা-তেতাল বা টিমা-কাওআলী কহে। ইহার সকলই কাওআলীর স্তায়, কেবল গতিভেদ মাত্র। ইহার চারিটি পদের প্রত্যেকটিতে

* কেহ কেহ বলেন, প্রাচীন কালে এহ তাল ‘পটতাল’ নামে ব্যবহৃত হইত। কিন্তু এ পর্যন্ত কোন সঙ্গীত গ্ৰন্থে ‘পট’ নামক কোন তালের উল্লেখ দৃষ্ট হয় নাই। আধুনিক কালাবধিগণ ভ্রূপদ গানে টিমা-তেতালকে পটতাল বলিয়া উল্লেখ করেন।

চারিটা দীর্ঘ মাত্রা থাকে। সাংকেতিক স্বরলিপিতে ইহার তালার ১। খেয়াল ও ঋপদ, উভয়বিধ গানেই টিমা-তেতালার ব্যবহার হয়। ইহার ঠেকা যথা :—

খেয়ালের

খা : বিন্ : বিন্ : খা | বিন্ : খা . পে : তে , রে . কে , টে : বিন্ |

ঋপদের

খা : - : বে . নে : না . গ | খ : দী : বে . নে : না . গ |

তা : বিন্ : বিন্ : তা | বিন্ : খা . পে : তে , রে . কে , টে : বিন্ |

তা . গ : তে , টে : না . গ : তে . টে | তা . কে : তে . টে : গ . দি : বে . নে :

এই তালের গান ঠা-দুনে * গাওয়া যায়; কারণ ইহার প্রত্যেক তালিকে ২-এর শক্তিদ্বারা বিভক্ত করিলে, প্রথম ও বর্ণ সমূহ লয় অতিক্রম করে না। কিন্তু ঋপদেও এই তালের গান ঠা-দুনে করিয়া গাওয়াব রীতি দৃষ্ট হয় না। বিলম্বিত গতি হেতু ইহার এক ফেবের মধ্যে কাণ্ডালীর দুই ফের সমাধা হয়। সেতারের মজ্জিধানি গতের তাল টিমা-তেতালার। গান যথা—

দ্বিতীয় ঋপদ

খ : হা : - : - : ল : - : ব : গ | বে : - : - : - : - : - : ব : গ |

পট তাল :— ঋপদে টিমা তেতালার গতি অতিশয় টিমা হয় বলিয়া, লয় বন্ধ করা কষ্টের হয়, অতএব লয় সহজ করার জন্য ইহা প্রত্যেক পদকে দুই ভাগ করিয়া এক ভাগে তালি, অপর ভাগে ফাঁক দেওয়া হয়, অর্থাৎ টিমা তেতালার প্রতি পদে চারি মাত্রা থাকে, তাহা প্রথম মাত্রায় তালি ও তৃতীয় মাত্রায় ফাঁক দিলে, লয় অনেক সহজ হয় : ইহাবই নাম পটতাল। সুতরাং পটতালের কেবল দুই পদ,—একটি তালি, ও একটি ফাঁক। যথা :—

* 'ঠা' স্বাধাতুৎপন্ন ষষ্ঠ শব্দের বিকৃতি। ইহার অর্থ ঘোব বা টিমা। 'দুনে' দ্বিগুণ শব্দের বিকৃতি, পারিত্যক অর্থ দ্বিগুণ দ্রুত। পরে 'লয়ের গতিভেদ' শীর্ষক প্রস্তাব দেখ।

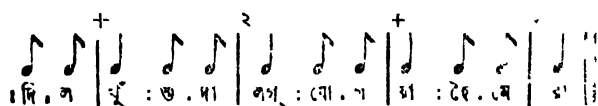
+ . , .
| ধা :— | যে . নে : না . গ | গ : দী | যে . নে : না . গ | ইত্যাদি ।

টুংরী তাল ।

এই তাল কাওআলীর প্রকার ভেদ মাত্র, অর্থাৎ ইহাতেও চারিটি ব্রহ্ম মাত্রা অন্তরে প্রশ্ন ও তালি পড়ে । কিন্তু কাওয়ালী অপেক্ষা টুংরীর গানে ভোটক, মোদক, পঞ্চাটিকা, পদ্মাবতী, এই প্রকার কোন ছন্দের আভাষ থাকে, যেমন লক্ষ্যে টুংরীর গান * । যে চতুর্মাঙ্গিক তালের গানের অক্ষর সকল বারবার একরূপে লঘু গুরু হয়, বাহাতে প্রত্যেক চারি মাত্রা অন্তরে স্বভাবত প্রবল রূপে প্রশ্ন দিতে ইচ্ছা হয়, সেই প্রকার গানের সহিত কাওআলীর ঠেকায় প্রশ্নের প্রাবল্য সম্পাদিত না হওয়াতে, সেই ঠেকায় সমধিক প্রশ্ন বিশিষ্ট যে বোল ব্যবহার হইয়াছে, তাহারই নাম টুংরী । উল্লিখিত কোন ছন্দের জায় গানের গতি হইলেই, তাহা টুংরী তালের অন্তর্গত ; তদ্ব্যতীত, অর্থাৎ প্রশ্নবিশিষ্ট ছন্দোবিহীন চতুর্মাঙ্গিক তালের গান কাওআলীর অন্তর্গত ; টুংরী হইতে কাওআলীর এই মাত্র প্রভেদ । কাওআলীতে সময় প্রশ্ন ব্যতীত অন্যান্য তালির প্রশ্ন অতি দুর্বল ; টুংরীতে সকল প্রশ্নই বলবৎ হওয়াতে, মনে হয়, যেন সম শীঘ্র শীঘ্র উপস্থিত হইতেছে ; এই জন্য টুংরীতে এক তালির পরই, অর্থাৎ প্রত্যেক দ্বিতীয় তালিতেই সম হয় । অতএব দুই তালিতেই ইহার ঠেকার ছন্দ পূর্ণ হওয়াতে, ইহা কাওআলীর অর্দ্ধ হইয়াছে । স্বরলিপিতে টুংরীতেও কাওআলীর জায় প্রতি তালিতে দুইটি দীর্ঘ মাত্রা ধরা যায়, অতএব ইহারও তালাক্ষ ৩ । ঠেকা কথা :—

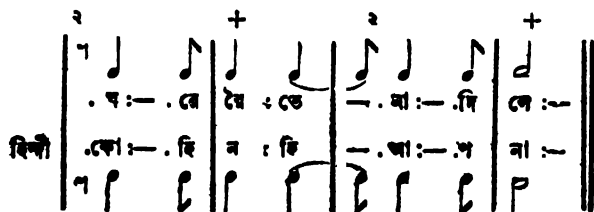


ঐ প্রথম ধা-এর উপরই সম । এই তালের সকল স্থান হইতে গানারম্ভ হইতে দেখা যায় । নিম্নলিখিত লক্ষ্যে টুংরীর উদ্দৃ গানটির ছন্দ অবিকল ভোটক :—



* যেমন 'শাহজাদে আলম তেরে লিয়ে', ইত্যাদি ।

যদি ঠুংরীর গানের প্রত্যেক কলির প্রশ্ন সংখ্যা ৪-এর বিভাজ্য হয়, তবে তিন তালি এক ফাঁক অহুসারে তাহাতে কাওআলীর ঠেকা দেওয়া যায়। ঠুংরী-তালীর অনেক গানের আহ্বারীতে এরূপ দৃষ্ট হয় যে, সময়ের প্রশ্নকে প্রবল করণার্থ তাহার পূর্ববর্তী প্রশ্নের উপর কোন বর্ণ থাকে না। যথা :—

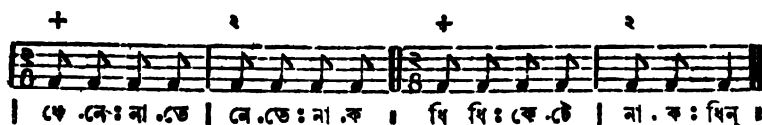


ছেপ্কা ও কাহারবা তাল।

ছেপ্কা ও কাহারবা তালের মাত্রা, প্রশ্ন, ও পদ বিভাগ প্রভৃতি সকলই ঠুংরীর ভায়। ছেপ্কার ঠেকা কেবল নৃত্যেই ব্যবহার হয়। ইহাদের ঠেকা যথা :—

ছেপ্কা।

কাহারবা।



রওআনী, কাহারব প্রভৃতি জাতীয় লোকে যে চতুর্মাত্রিক ছন্দে সচরাচর গান করে, সেই ছন্দেব নাম কাহারবা। হিন্দুস্থানেব সর্বত্রই সাধারণ লোকদিগেব মধ্যে এই তাল প্রচলিত। ইহাবও দুইটা মাত্র তালি, এবং উল্লিখিত প্রথম ধি-তে সম্*। ঠুংবী অপেক্ষাও ইহাব গানেব প্রশ্ন সকল অধিক প্রবল, এবং শ্রায় প্রত্যেক মাত্রায় বর্ণ ব্যবহার হওয়াতে মাত্রায় মাত্রায় তালি দিতে প্রস্তুতি হয়। গান যথা :—

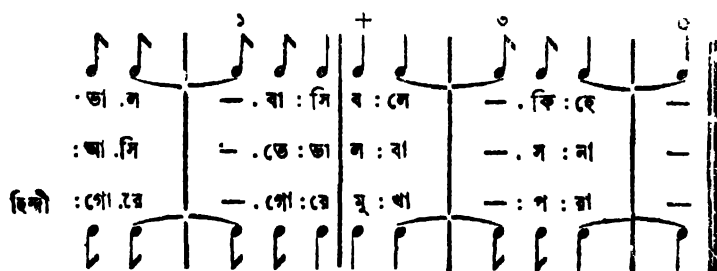


আড়াঠেকা তাল।

আড়া অর্দ্ধ শব্দের বিকৃতি। অর্দ্ধ শব্দের অপভ্রংশে প্রথমে আড়াই, তৎপরে

* সঙ্গীতসার, সঙ্গীত-রত্নাকর, ও মুলঙ্গমঞ্জরীতে কাহারবাকে যে পাঁচ মাত্রার তাল বলা হইয়াছে তাহা নিতান্ত অশুদ্ধ। তবলামালাতে কাহারবার মাত্রা নিরূপণ শুদ্ধ হইয়াছে।

আড়াই হয়; সেই আড়াই হইতে আড়া হইয়াছে। যেখানে দুই মাত্রা অনুসারে প্রথম ও তালি পড়িতেছে, সেই তালির স্থান অতিক্রম করিয়া, আড়াই মাত্রার পরে, পদের প্রথম বর্ণ উচ্চারণ করাকেই আড়ে গাওয়া বলে; এবং তাহারই উল্টা অর্থাৎ অপ্রশ্নিত ধ্বনিতে তালি দেওয়াকে আড়ে তালি দেওয়া কহে। যে ছন্দের তালি বিভাগের উপরে গানের কোন অক্ষর থাকে না। এবং বাতের বোলে ধা, যে প্রকৃতি মহাপ্রাণ* বর্ণের প্রয়োগ হয় না, অর্থাৎ যেখানে নিত্যন্ত প্রশ্নহীন বর্ণে তালি পড়ে, তাহাকেই আড় ছন্দ বলা যায়। যেখানে দুই মাত্রা ক্রমে প্রশ্ন হইয়া পদ ভাগ হইতেছে, তথায় প্রত্যেক পদের প্রশ্ন মাত্রা ত্যাগে দ্বিতীয় মাত্রায় তালি দিলে, তাহাকেও আড়ে তালি দেওয়া বলে। কাওআলীর গান আড় করিয়া গাওয়াতেই আড়াঠেকার উদ্ভব হইয়াছে; অতএব আড়ারও মাত্রাসমষ্টি ও তালাক্ষ কাওআলীর স্তায়, অর্থাৎ ইহা ১৬টি ব্রহ্ম কিম্বা ৮টি দীর্ঘ মাত্রায় পূর্ণ। ঐ মাত্রাসমষ্টি সমান চারি তালিতে বিভক্ত হইয়া, প্রত্যেক তালির মধ্যে, ষোড়শাঙ্গিক পয়ার ছন্দের যে গান, তাহার প্রত্যেক অর্ধভাগের দুই দুই অক্ষর উচ্চারিত হয়, কিন্তু উক্ত চারি তালির মধ্যে সমের মাত্রা ব্যতীত, অগ্রান্ত তালির মাত্রার উপর কোন অক্ষর উচ্চারিত হয় না; এইহেতু ইহার ছন্দ আড়, যথা:—



স্বরলিপিতে প্রতি পদে ঐ প্রকার দুইটি দীর্ঘ মাত্রা অনুসারে আড়াতাল লিখা যায়। পরন্তু ইহার ছন্দ আরও পরিষ্কার রূপে অবয়ব করার জন্য, উক্ত অর্ধ মাত্রাকে এক মাত্রা রূপে লইয়া, প্রত্যেক ক্ষেত্রে ষোলটি ব্রহ্ম মাত্রা ধরিতে হয়; সুতরাং শাস্ত্রিক স্বরলিপিতে ইহার তালাক্ষ ১৬ হওয়াই উচিত। আড়াতালের গানের বর্ণসমূহ যে রূপে প্রশ্নিত ও লঘু গুরু হইয়া, উক্ত ষোড়শ মাত্রার বন্ধন হয়, যদ্বারা আড়া ছন্দের পরিচয় পাওয়া যায়, তদনুসারে ইহা ছয়টি অসমান পদে বিভক্ত

* বর্ণের চতুর্থ বর্ণকে মহাপ্রাণ বর্ণ বলে। ঠেকাব বোলে যে স্থানে প্রশ্নের আয়োজন, তথায় মহাপ্রাণ বর্ণই ব্যবহার হয়।

হইয়া থাকে ; প্রথম ও দ্বিতীয় পদে তিন তিন মাত্রা, এবং তৃতীয় পদে দুই মাত্রা ; শেষ তিনটি পদও এই রূপ । যথা :—

| ১—২—৩ | ১—২—৩ | ১—২ | ১—২—৩ | ১—২ ।

উহার প্রথম দুই পদে বর্ণের প্রথমটি লঘু ও তৎপরটি গুরু, তৃতীয় পদে একটি গুরু বর্ণ, ইহাতেই সম্ ; চতুর্থ পদে একটি ত্রিমাত্রা দ্বুত বর্ণ ; পঞ্চম পদে ১ম পদের ত্রায় দুইটি বর্ণ ; এবং ষষ্ঠ পদ বর্ণ শূন্য,—ইহাতে ফাঁক ; উদাহরণ নিয়ে । আড়ার ঠেকাতেও অবিকল এই রূপ ছন্দ । ফলত ইহার গানে প্রথম ভাগের ছন্দ হইতে দ্বিতীয় ভাগের ছন্দ যেমন পৃথক, ঠেকায় সে রূপ নহে ; ঠেকায় উভয় ভাগেরই ছন্দ অবিকল এক রূপ । যথা :—

+						o
গ : ন	বা : সি	ব :	লে :—	কি : হে :—	— :—	
১—২—৩	১—২—৩	১—২	১—২—৩	১—২—৩	১—২	
ঠেকা : তা : ধিন্—	তা : ধিন্—	ধিন্ :—	তা : ধিন্ :—	ধিন্ : তা :—	তিন্ :—	

এই প্রকার মাত্রাসারে প্রশ্ন পড়িতে, আড়ার প্রথম উত্থাপন ভাগ শ্রবণ মাত্রেই পঞ্চমসংসারী বলিয়া ভ্রম হয় । উক্ত সম্ ও ফাঁক পদের প্রথম মাত্রায় প্রশ্ন পড়িবে, এ প্রকারে এই ছন্দ তেতালাব নিয়মে চারি মাত্রাসারে বিভক্ত হইলে যে রূপ হয়, এবং ঠেকার বাজে যে যে মাত্রায় প্রশ্ন পড়ে, তাহা এই প্রকার, যথা :—

১ + ৩ o
 ১—২' | ৩—১—২'—৩ | ১—২—১—২' | ৩—১—২'—৩ | ১'—২ ॥ অথবা
 ১ + ৩ o
 ৩—৪' | ১—২—৩'—৪ | ১'—২—৩—৪' | ১—২—৩—৪ | ১'—২ ॥

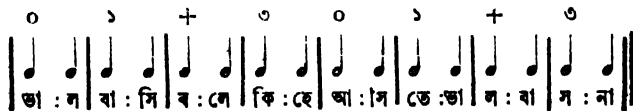
অর্থাৎ প্রথম ও তৃতীয় পদের ৩য় মাত্রায় প্রশ্ন, এবং সম্ ও ফাঁকের পদে ১ম ও ৪র্থ মাত্রায় প্রশ্ন । এই জ্ঞত ঠেকাব বোলে এই সকল প্রশ্ননিত মাত্রায় মহাপ্রাণ বর্ণ ‘ধ’ ব্যনহাব হইয়াছে । ঠেকা যথা :—

১		+		৩		o	
৪ : তা : ধিন্	— : তা : ধিন্ :—	ধিন্ :—	তা : ধিন্	— : ধিন্ : তা :—	তিন্ :—	॥	

ঐ স্বরনিশিতে যে বোদ্ধক ব্যবহৃত হইয়াছে, তাহাই আড়ের পরিচয়। ছন্দের অনুরোধে ফাঁকের পদটি দুই ভাগ হইয়া, শেষার্দ্ধ ভাগ আদিতে পড়িয়াছে, অর্থাৎ ঐ স্থান হইতে—ফাঁক পদের ৩য় মাত্রা হইতে আড়ার ছন্দ উৎপাদিত হয়। উপরে প্রথমেই ঐ রূপ বিভাগানুসারে গানের ছন্দের উদাহরণ লিখিত হইয়াছে। বাঁয়া আদির বাস্তবে বিচিত্রতার জন্য কখন কখন একরূপ বোলও ঠেকাতে ব্যবহার হয়, যাহাতে বোদ্ধক নাই, কেবল শ্রবনের তারতম্যে ছন্দ রক্ষা হয়; যথা :—



উক্ত ধা-গুলিতে আসলে প্রশ্নন হইবে না ; ধা-একাবর্ত ধিন্ ধিন্-এতেই যথেষ্ট প্রশ্নন দিতে হইবে। আড়া তালের গান কাওয়ালী তালে গাইতে হইলে, তাহার হ্রদ এইরূপ হইবে, যথা :—



এক্ষেণে কাণ্ডআলী হইতে আড়ার বিভিন্নতা যে স্পষ্ট রূপে প্রতীয়মান হইবে, ইহা আশা করা যাইতে পারে * ।

মধ্যমান তাল

এই চন্দ্র আড়ার বিশৃঙ্খল, অর্থাৎ মধ্যমানের এক ফের মধ্যে আড়া ছন্দেব দুই ফের প্রাপ্ত হওয়া যায়। কাণ্ডালীর সহিত টিমা-তেতালার যে সম্বন্ধ, আড়ার সহিত মধ্যমানেরও সেই সম্বন্ধ। মধ্যমানের মাত্রাসমষ্টি—১৬টা দীর্ঘ, অথবা ৩২টা হ্রস্ব মাত্রা; যথা,—

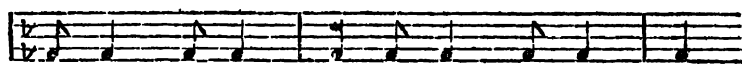
* বাঙ্গলা সম্ভীত-রত্নাকব, সম্ভীতসার, কণ্ঠকোমুদী, মদনসুন্দরী প্রভৃতি গ্রন্থে আড়ার মাত্রাসমষ্টি নয় (২) বলা হইয়াছে ; এবং সেই সমষ্টিতে সমান চারি তালিতে বিভক্ত করত, প্রত্যেক তালি ব পরিমাণ (৪১) সওয়া চারি মাত্রা স্থির করা হইয়াছে। ইহা এক বিষয় ভ্রম। গ্রন্থকারগণ মাত্রা যে কি পদার্থ তাহা একেবারেই জ্ঞাত হইতে পারেন নাই। কাওখালী হইতে আড়া ব যে ছন্দে প্রভেদ আছে, তাহা নিকণ কবিতা না পারাতে, ভাংরা উদ্ভাদের মাত্রাসমষ্টিতে বিভিন্নতা বোধ করিয়া, কাওখালী অপেক্ষা আড়ার প্রত্যেক তালিতে দিকি মাত্রা অধিক দেখাইয়াছেন। কিন্তু ইহা যে নিতান্ত ভুল, তাহা উপরে আড়া প্রকৃত ছন্দে ব্যাখ্যাত বলা যাইবে। তৎকালীন নামক পুস্তকে আড়াষ্টকার উল্লেখই হয় নাই।

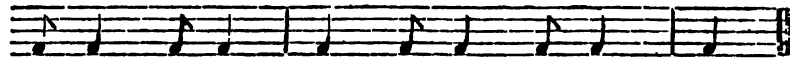
১—২'—৩—১—২'—৩ | ১'—২—১—২'—৩—১—২'—৩ |
 | ১'—২—১—২'—৩—১—২'—৩ | ১'—২—১—২'—৩—১—২'—৩ | ১'—২ |

ইহার গানের ছন্দ উত্থান হইতে প্রথম আট মাত্রা পর্যন্ত প্রায় অবিকল আড়ার
 ত্রায় ; কিন্তু আড়ার ত্রায় সপ্তম মাত্রায় মধ্যমানের সম্ না পড়িয়া, যে পঞ্চদশ মাত্রায়
 আড়ার ফাঁক, তথায় মধ্যমানের সম্। তেতালার নিয়মে ইহাকে সমান চারি পদে
 বিভক্ত করিয়া, তাহাতে তিন তালি ও এক ফাঁক দেওয়া বিধি। ঐ ফাঁক পদের
 তৃতীয় মাত্রা হইতে উত্থাপন হয় ; এবং ঠেকার বাজে প্রত্যেক পদের ৪র্থ ও ৭ম
 মাত্রায় প্রশ্ন পড়ে। উত্থাপন হইতে ক্রমান্বয়ে সপ্তম, ত্রয়োবিংশ ও একত্রিংশ
 মাত্রায় ইহার প্রথম ও তৃতীয় তালি এবং ফাঁক পড়ে। ইহাতে চারি তালির ভাগ ও
 প্রশ্ন বধা ;—

৩—৪'—৫—৬—৭'—৮ | ১—২—৩—৪'—৫—৬—৭'—৮
 + | ১—২—৩—৪'—৫—৬—৭'—৮ | ১—২—৩—৪'—৫—৬—৭'—৮ | ১—২ |

সম্ ভিন্ন অন্ত্যন্ত তালির উপর প্রশ্ন নাই। স্বরলিপিতে ইহা প্রত্যেক পদে আটটি
 দ্বন্দ্ব মাত্রার হিসাবে লিখা যায় ; ইহার তালাস্থ ৫। ইহার ঠেকা বধা :—

+ ৩

 : ধা : ধিন্ :— : ধা : ধিন্ :— | ধা :— : ধা : ধিন্ :— : ধা : ধিন্ :— | ধা :—
 ৩—৪—৫—৬—৭—৮ | ১—২—৩—৪—৫—৬—৭—৮ | ১—২—

০ ১

 : ধা : ধিন্ :— : ধা : তিন্ :— | তা :— : না : ধিন্ :— : ধা : ধিন্ :— | ধা :—||
 ৩—৪—৫—৬—৭—৮ | ১—২—৩—৪—৫—৬—৭—৮ | ১—২ ||

মধ্যমান ছন্দে প্রায়শই গানের বর্ণের লঘু গুরুত্বের নিশ্চয়তা নাই। ইহার সম্
 ভিন্ন অন্ত্যন্ত তালির উপর প্রায়ই অক্ষর থাকে না ; যদিও থাকে, তাহাতে প্রশ্ন নাই ;
 এই হেতু ছন্দ অভিযয় আড়। অনেক গানে, উত্থাপন হইতে সম্ পর্যন্ত, সপ্তম
 অক্ষরটির সহিত নয়টি বর্ণ থাকে ; ইহাদের প্রথম, তৃতীয় ও সপ্তম বর্ণ লঘু ; দ্বিতীয়,
 চতুর্থ, পঞ্চম, অষ্টম ও নবম বর্ণ গুরু ; এবং ষষ্ঠ বর্ণ প্লুত। আস্থায়ীতে এক
 ফেরের প্রথমার্দ্ধ ঐ রূপ, দ্বিতীয়ার্দ্ধে কয়েকটি বর্ণ, কাল পূরণার্থে যে কোন প্রকাণ্ড
 লঘু গুরু হওয়া ভিন্ন, কোন বিশেষ নিয়মে নিবদ্ধ নহে। অন্তরাতে প্রত্যেক ফেরের

পূর্বে ও পরার্ক আহাঙ্গীর প্রথমার্ধের মাত্র। আহাঙ্গীতে সময় অব্যবহিত পূর্বে একটা লঘু, তৎপরে একটা গুরু, এই রূপ দুই বর্ণ সততই থাকে ; অন্তরাতে তাহা দেখা যায় না*। গান যথা :—

(সারগম লিপিতে চারি মাত্রাভঙ্গারে বিভক্ত)



ত্রিমাত্রিক জ্ঞাপ্তি ।

দুই-এর শক্তিধারা ৩-কে ঘাতিত করিয়া তদ্বারা কালের বিভাগ করুনাকৈ ত্রিমাত্রিক ছন্দ কহে ; অর্থাৎ যে সকল ছন্দে তিন তিন মাত্রা অন্তরে প্রস্থন ও তালি পড়ে, অথবা যে ছন্দের প্রত্যেক তালি সমান তিন অংশে বিভক্ত হয়, সমান দুই অংশে বিভক্ত হইতে পারে না, তাহাকে ত্রিমাত্রিক তাল কহে। ইহাদের মাত্রাসংখ্যি বার, কিবা ছয়, কিবা চকিশ*। ত্রিমাত্রিক তালে মাত্রার বিভাগ যথা :—

| ১'—২—৩ | ১'—২—৩ | ১'—২—৩ | ১'—২—৩ ||

এ চারি পদের তিনটিতে তিন তালি, ও একটিতে ফাঁক দেওয়া যায়। থেমটা, আড়্‌থেমটা, একতালা, ভবতঙ্গা, দাদুরা, ইহার ত্রিমাত্রিক তাল। এই সকল তাল সমমাত্রিক হইলেও, উখান, প্রস্থনের নিয়ম, ও পদমধ্যগত বর্ণ সমূহের লঘু-গুরুতা

* সঙ্গীতসার, যুগসংগ্ৰহী, সঙ্গীত-রত্নাকর প্রভৃতি গ্রন্থে মধ্যমানেকে তেতালার মধ্যলয় বলিয়া ব্যাখ্যা করা হইয়াছে। লয়ের গতিভেদে কখন ছন্দ ভেদ হয় না ; তেতালার যে মধ্যলয়, সেও কাওয়ালী, কেবল কিস্কিৎ টিমা। তাহা হইতে মধ্যমানের ছন্দ অনেক প্রভেদ। 'মধ্যমান' এই নামের জনাট এই রূপ ভ্রম হয় বটে ; কিন্তু বাস্তবিক ইহা একটা পৃথক ছন্দ। ইহা টিমা-তেতালার তুলা নথ। এই সকল গ্রন্থে যখন আড়াঠেকার ছন্দ নির্ণয়ে ভ্রম হইয়াছে, তখন মধ্যমানেও সেই রূপ ভ্রম হওয়া আশ্চর্য্য নহে।

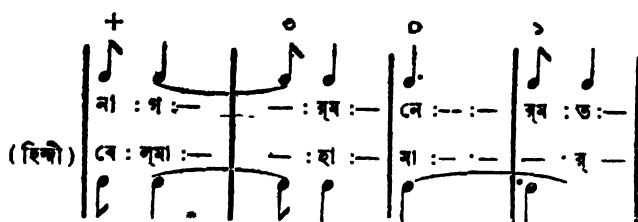
ভেদে, পরস্পর হইতে অনেক ভিন্ন, এবং তাহাতেই উহাদের নিজ নিজ রূপের পরিচয়। তাহা নিয়ে বিস্তারিত রূপে একটিই হইতেছে।

খেম্‌টা তাল।

এই ছন্দ তিন তিনটা দ্বন্দ্ব মাত্রাবিশিষ্ট সমান চারি পদে বিভক্ত; ইহার মাত্রা সমষ্টি বার, তাহার তিন তিন মাত্রা অন্তরে প্রশ্বন ও তালি পড়ে। ইহার তালিক টু। খেম্‌টার ঠেকা যথা :—



উক্ত প্রথম ধা-তেই ইহার সম, এবং ঐ ৩য় পদের তা-এর উপর ফাঁক। ইহার গতি কিঞ্চিৎ দ্রুত, এবং প্রত্যেক তৃতীয় মাত্রায় প্রশ্বনাধিক্য হেতু ইহাতে ফাঁক দ্বিতে ইচ্ছা হয় না; সকল প্রশ্বনেই তালি মনে হয়। গানে খেম্‌টাব কোন পদে একটি অক্ষর, কোন পদে দুইটা, ইহার অধিক অক্ষর থাকে না! যে পদে দুইটা অক্ষর থাকে তাহাদের প্রথমটা প্রায়শই লঘু ও তৎপরটা গুরু; যথা :—



খেম্‌টার প্রত্যেক তালিকে মাত্রারূপে গ্রহণ করিয়া, তাহার দুইটা লইলে কাণ্ডালীর এক পদ অর্থাৎ একটি তালি হয়। এই হেতু বাদকেরা কাণ্ডালীর ঠেকা বাদন করিতে করিতে, বিচিহ্নতার জন্ত, এক আধ বার, খেম্‌টার ঠেকাও বাজাইয়া দেন, তাহাতে মাত্রার হুম্মাংশের লয় না হইলেও, তালিতে তালিতে ও দীর্ঘ মাত্রায় বেলয় হয় না বলিয়া উহা তত অসঙ্গত শুনায না।

ভরতঙ্গা, কাম্বীরী-খেম্‌টা, ও দাদরা খেম্‌টারই প্রকার ভেদ মাত্র, অর্থাৎ ত্রিমাত্রিক ছন্দ। ইহারা একই তাল; দেশ ভেদে নাম ভেদ হইয়াছে। ইহাদের প্রশ্বন অতি প্রবল হেতু এক তালির পরেই সম্ হয়; এই জন্ত ইহাদের দুইটা পদ, সুতরাং খেম্‌টার অর্ধ। খেম্‌টা অপেক্ষা ভরতঙ্গা বা কাম্বীরী-খেম্‌টার গতি কিঞ্চিৎ

গুণতর ; কিন্তু দাদ্রার ক্ষততর, তজ্জন্ত ইহার গানে অক্ষর কম । ইহার প্রাম্য গীতেই সর্বদা ব্যবহৃত হইত ; ইদানীংবে ভ্রম সমাজে প্রচলিত হইয়াছে ।
ঠেকা ও গান যথা :—

ভবৃত্তা ।

দাদ্রা ।



ভবৃত্তা বা কাম্বারী খেমটা

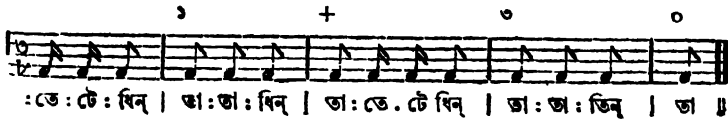


দাদ্রা ।



আড়-খেমটা তাল ।

এই তালটি স্থল কথায় খেমটার আড় ; অতএব ইহারও মাত্রা সমষ্টি বার, এবং তালি ও পদ বিভাগ, সকলই খেমটার ছায় ; কিন্তু খেমটা অপেক্ষা ইহার গতি ধীরতর বোধ হয়, ইহা ভবৃত্তা হইতে উৎপন্ন হইয়াছে । সর্বদাই প্রায় ফাঁক পদের ২য় কিস্বা ৩য় মাত্রা হইতে উত্থাপিত হইয়া থাকে । ঠেকা যথা :—

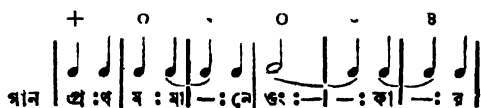


আড়-খেমটার ঠেকায় প্রত্যেক পদের তৃতীয় মাত্রায় প্রশ্ন অধিক ; প্রথম মাত্রায় তালির উপর প্রশ্ন অতি ক্ষীণ ; তজ্জন্ত ঠেকার ঐ স্থানে ত-বর্ণ ব্যবহৃত হইয়াছে ; এবং সেই হেতু ইহার ছন্দ আড় । ইহার পদ বিভাগের মধ্যে প্রায়শই ঠানের দুইটা অক্ষর থাকে, তাহার ১মটা লঘু, তৎপরটা গুরু ; লঘু ও গুরু, লঘু ও গুরু, এই রূপই ইহার ছন্দ । ঐ ছন্দকে কিঞ্চিৎ বিচিত্র করার কারণ, এবং ঠেকার উপর এক এক বার অধিক প্রশ্ন ও বিশ্রাম দেখাইবার জন্ত, গানের

অক্ষর সংখ্যা অধিক ; অর্থাৎ একতালার প্রত্যেক পদে তিন মাত্রায় তিনটি অক্ষর থাকে, আড়াখেম্টায় দুইটি । কোথাও একতালার কোন পদে যদি দুইটি মাত্র অক্ষর হয়, তাহা হইলে প্রথমটি গুরু, তৎপরটি লঘু ; কিন্তু আড়াখেম্টায় প্রথমটি লঘু, তৎপরটি গুরু ।

চৌতাল ।

ইহা ঋপদের তাল ; ইহারও মাত্রাসমষ্টি বার, এবং ইহা দুই দুই মাত্রাবিশিষ্ট ছয়টি পদে বিভক্ত হয় ; তন্মধ্যে দ্বিতীয় ও চতুর্থ পদে ফাঁক, এবং প্রথম, তৃতীয়, পঞ্চম ও ষষ্ঠ এই চারিটি পদে চারিটি তালি ; এই জন্তই ইহার নাম চৌতাল । ইহার তালাক ঠেকা ও গান যথা :—

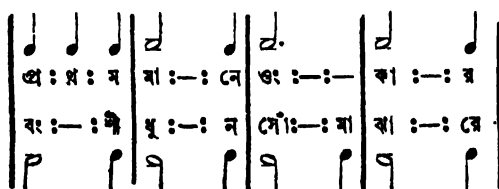


চৌতাল একতালারই প্রকারভেদ মাত্র । উপরে একতালার বার মাত্রাকে যে চারি মাত্রাহিসারে তিন পদে বিভাগ করা হইয়াছে, তাহা হইতেই চৌতালের উৎপত্তি হইয়া থাকিবে । একতালার ঐ তিন ভাগের প্রত্যেককে আরও দুই ভাগ করিলে, সাকল্যে যে ছয় ভাগ পাওয়া যায়, তাহারই ২য় ও ৪র্থ ভাগে ফাঁক ও বাকি চারিটি ভাগে চারিটি তালি দিলেই চৌতাল হয় । যথা :—



গানে একতাল হইতে চৌতালের ছন্দের বিভিন্নতা নাই ; কেননা একতালার গায়

চৌতালে গানের পঞ্চম ত্রিমাত্রিক, অর্থাৎ তিন তিন মাত্রা অন্তরে বর্ণের উপর প্রথম থাকে। বধা :—



এই হেতু চৌতাল ত্রিমাত্রিক আতির অন্তর্গত হইয়াছে। একতালার গান ধ্রুপদের কায়দায় গাইলেই চৌতাল হয়, এই ইহার রহস্য। ধ্রুপদ গানে ঠা-দুন করার জন্য প্রথমে বিলম্বিত লয়ে গান আরম্ভ করিতে হয়; সুতরাং তখন একতালার এ তিন তালির প্রত্যেকে অতিশয় দীর্ঘ হইয়া লয় কঠিন হইয়া পড়ে; অতএব সেই লয়কে সহজ করার কারণ, ঐ দীর্ঘ তালির কালকে দুই ভাগ করত, এক ভাগে তালি, অপর ভাগে ফাঁক দেওয়ার রীতি হইতেই চৌতালের উদ্ভব হইয়াছে। এই প্রকার বিভাগে চৌতালে দুই দুই মাত্রাস্বরে তালি ও ফাঁক পড়াতে, প্রত্যেক তালি ২-এর শক্তির বিভাজ্য হইয়া, ঠা-দুন ক্রিয়ার উত্তম স্ববিধা হইয়াছে। উপরে চৌতালের ঠেকাটা 'মধ্য' অর্থাৎ সহজ লয়ে লিপিত হইয়াছে। ইহার ঠা ও দুন এই প্রকার, বধা :—



প্রকৃত ত্রিমাত্রিক ছন্দ রূপদে ব্যবহার নাই; কিন্তু পাখোয়াজের* বোলে বিচিত্রতার ক্ষমতা, চৌতালের প্রত্যেক মাত্রা কখন কখন সমান তিন ভাগে হইয়া থাকে, যথা:—

+ (পরগ) ০ ২

| বে: বে: তে। টে: তে: টে। ক: তে: টে। ধু: তে: টে। কে: তে: বে। বে: তে: টে।

০ ৩ ৪ ০

| গ্রে: ধেনু:। তা: না। ধাক্: তে: রে। কে: টে: তাক্:। গ্রে: ধেনু:। তা: না।

+ ০ ২ (তেহাই)

| ধা:। বে। বে: তে: টে। কে: তে: বে। বে: তে: টে। গ্রে: ধেনু:। তা: না।

০ ৩ ৪ +

| ধা:। গ্রে: ধেনু:। তা: না। ধা:। গ্রে: ধেনু:। তা: না।

বিষমপদী জাতি।

যে সকল তালে অসমান সংখ্যক মাত্রা ব্যবধানে প্রশ্ন ও তালি পড়ে, তাহাদিগকে বিষমপদী তাল কহে। সেই সকল প্রশ্ন ও তালি কখন ত্রিমাত্রিক, কখন চতুর্মাত্রিক, কখন দ্বিমাত্রিক হয়; এই হেতু ঐ সকল তালকে মিশ্র তালও বলা যায়। বিষমপদী তালও চারি পদে বিভক্ত হইয়া, তিন তালি ও এক ফাঁক প্রাপ্ত হয়; ঐ চারি পদের প্রথম দুই পদে ধেরূপ মাত্রা ও তালির ভাগ, শেষ দুই পদেও তদ্রূপ। বাঁপতাল, সুরফাক তাল, যৎ, পোস্তা, ধামার, তেওট, রূপক, আড়াচৌতাল, তেওরা, পঞ্চমসও-আরী, ইহারি বিষমপদী তাল।

* পাখোয়াজ (হিন্দী—পাখাওয়াজ) শব্দের উৎপত্তি বিষয়ে কোন গ্রন্থকারই কিছু বলেন নাই। বোধ হয়, ইহা হিন্দী ‘পাখা আওয়াজ’ শব্দের বিকৃত ও সংক্ষিপ্ত উচ্চারণ। পাখা আওয়াজের তাৎপৰ্য্য মতঃ ধ্বনি। ভবলা, বাঁয়া, ঢোলক, প্রভৃতি যন্ত্র সমাজে প্রচলিত হইলে পর, প্রাচীনতম যন্ত্র সঙ্গের শ্রেষ্ঠ ও সম্মান রক্ষার্থ, উহার পাখা আওয়াজ নাম দেওয়া হইয়া থাকিবে; ইহার তুলনার তবলা বাঁয়াদি যন্ত্রের আওয়াজ কাঁচা—নিকট।

ঝাঁপতাল*

এই তালের মাত্রাসমষ্টি দশ ; ইহা চাবি পদে বিভক্ত, তাহার ১ম ও ৩য় পদে দুই দুই মাত্রা, এবং ২য় ও ৪র্থ পদে তিন তিন মাত্রা ; অর্থাৎ ঝাঁপতালে একবার দুই মাত্রা অন্তরে, তৎপরক্ষণে তিন মাত্রা অন্তবে, প্রশ্ন ও তালি পড়ে । যথা,

+ • • • •
 ১-২ | ১-২-৩ | ১-২ | ১-২ ০॥

দশ দুইভেই ইহাব উত্থাপন হয় । ইহাব তাল্যঙ্ক ৬ ও ৬ । ঝাঁপতালের ঠেকা যথা :—

+ • • • •

 | ধা . গে | ধা : গে : তিন্ . | না : কে | ধা : গে : ধিন্ ॥

ইহাব চাবি পদে গানের বর্ণ সংখ্যাব স্থিতি নাই, কখন একটা বর্ণ, কখন দুইটি বর্ণও থাকে ; কিন্তু কোন পদে দুই বর্ণের অধিক প্রায় থাকে না, যথা :—

+ • • • •

 (হিন্দী) | ধা : ব | তি : — : প | তি : ত | জ : নে : —
 | নি : প | ট : — : নি | ক : ট | বা : — : স

আদিকে ঝাঁপতাল ঐপদেরই তাল, কিন্তু পদে ইহা খেয়ালেও ব্যবহৃত হইয়াছে ।

শ্রব্ধকাকতাল ।

ইহার মাত্রাসমষ্টি দশ, ও পদবিভাগ তিন । সেই তিন পদেই তিন তালি, প্রথম ও তৃতীয় পদে চাবি চাবি মাত্রা, এবং দ্বিতীয় পদে দুই মাত্রা । যথা :—

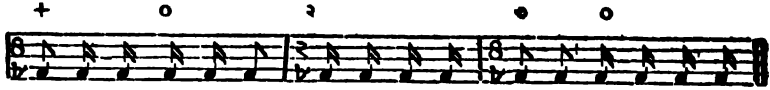
সংস্কৃত গ্রন্থে ইহা ‘বল্লা শাল’ নামে খ্যাত (১৪৯ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য) । সঙ্গীতসাব, কণ্ঠকৌমুদী, মৃদঙ্গমঞ্জরী তবলামাল্য, প্রভৃতি গ্রন্থে ঝাঁপতালকে সাত মাত্রার তাল বলিয়া, তাহার ঠেকার বোলে তদনু মাত্রা নির্দেশ করা হইয়াছে, তাহা অতিশয় অসঙ্গত । দ্বিতীয়বার মুদ্রিত সঙ্গীতসাবে ঐ ভ্রম সংশোধিত হইয়াছে ।

দ্বিতীয়বার মুদ্রিত যশস্কেন্দ্রাঙ্গীকাকতে ঝাঁপতালের ঠেকাতে মাত্রা নির্দেশ শুদ্ধ হইয়াছে, প্রথমবারে সন্দেহ হইয়াছিল । কিন্তু দ্বিতীয়বারে ইহাকে “দুইটা দীর্ঘ ও দুইটা স্প্রত মাত্রার তাল” বলিয়া যে লিখিত হইয়াছে, তাহাও যুক্তিযুক্ত হয় নাই । দুইটা দীর্ঘ ও দুইটা স্প্রত ‘আঘাতেব’ তাল সলাই উচিত ছিল ; কারণ মাত্রা হইতে আঘাত অনেক ভিন্ন । তালি বা আঘাতই তালের জীবন ও রূপ পারচাষক, মাত্রা সেই আঘাতের পরিমাপক । ই গ্রন্থে সকল তালই ঐ প্রকার অপরিষ্কার নিয়মে ব্যাখ্যাত হইয়াছে ।

† শ্রব্ধকাকতালই সংস্কৃত গ্রন্থের ‘শরভলীলক’ তাল ; এই শরভলীলকেব অপভ্রংশে ‘শ্রবকাক’ সংজ্ঞার উৎপত্তি । প্রথমত এই কথার অনেকে বিস্মিত হইবেন কিন্তু নিম্নলিখিত যুক্তি প্রমাণ পাঠে উহা বিশ্বাস

| ১—২—৩—৪ | ১—২ | ১—২—৩—৪ |

উক্ত প্রথম পদের ১ম মাত্রাতেই সর্ম। ইহার চতুর্মাট্রিক পদ দুইটির তৃতীয় মাত্রায় ফাঁক দেওয়া বাইতে পারে; তাহা হইলে লয় আরও সহজ হয়। ইহার তালান্ব ৫ ও ৫। সুরকাকের ঠেকা যথা :—



যত তাল*

এই তালের মাত্রাসমষ্টি চৌদ্দ ; তাহা চারি পদে বিভক্ত হইয়া, তিন তালি, এক ফাঁক প্রাপ্ত হয় । ১ম ও ৩য় পদে তিন তিন মাত্রা, এবং ২য় ও ৪র্থ পদে চারি চারি মাত্রা ; অর্থাৎ ইহাতে একবার তিন মাত্রা অন্তরে, তৎপরে চারি মাত্রা অন্তরে, প্রথম ও তালি পড়ে । যথা,—

| ১—২—৩ | ১—২—৩—৪ | ১—২—৩ | ১—২—৩—৪ ||

+ ৩ ০ ১ + ৩ ০ ১
: ব। র :—। গ্যা :—। স্ম। র :—। গ্যা :—। ধ। রা :—। ধী :—। শ। মা :—। ত্রা :— ||

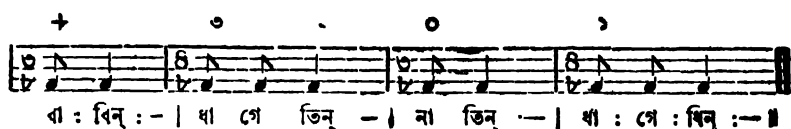
দ্বিতীয়বার মুদ্রিত “যন্ত্রক্ষেত্রপিকার” ২১৩ পৃষ্ঠায় যে “তেমুমধ্যচ্ছন্দ” লিখিত হইয়াছে, তাহাই অবিকল শরভলীলকের, অর্থাৎ হরফাকের অনুরূপ ; যথা :—

+ ২ ৩ + ২ ৩
। নি :—। দ্দা :—। ক :—। য়ি। ভা :—। গ্যে :—। ভা :—। সে :—। ছ :—। ল। যো :—। গী :—

যদি বল যে, হরফাক হইতে শরভলীলক বহু প্রভেদ ; কিন্তু বাস্তবিক সে কথা নহে, উভয় একই তাল । কারণ বাঁহার লয় ও অনুপাত বোধ আছে, তিনি অনায়াসেই বুঝিবেন যে, ১ মাত্রা ২ ও ১ মাত্রা, এই ক্রমে যে তাৎপৰ্য্য, আর ২ মাত্রা ১ মাত্রা ও ২ মাত্রা, কিম্বা ৪ মাত্রা ২ মাত্রা ও ৪ মাত্রা এইরূপ ক্রমেরও অবিকল সেই তাৎপৰ্য্য, কোন প্রভেদ নাই ; কেননা ১ ২ : ১ = ২ : ১ : ২, কিম্বা = ৪ : ২ : ৪ ; এই সকল কালের তুল্য অনুপাত ও তুল্য লয় । অতএব ১ : ২ : ১ যদি শরভলীলক হয়, তবে ২ : ১ : ২ কিম্বা ৪ : ২ : ৪ বাহাকে হরফাক বলি, তাহাও শরভলীলক ।

* সংস্কৃতে ইহাকে ‘যতিতাল’ বলে ; তাহার লক্ষণ যথা,—“লঘুদ্ব্যন্তং দ্রুত দ্ব্যন্তং যতি ত্র্যং ত্রিগুণীভবতী”, অর্থ এই যে, দুইটা লঘু পর দুইটা দ্রুত আঘাতে যতিতাল হয়, বাহার মধ্যে ত্রিগুণ বর্তমান ; মতান্তরে “যতি তালে লদো দলো”, অর্থাৎ যতিতালে একটা লঘুর পর দ্রুত, তৎপরে আর একটা দ্রুতের পর লঘু আঘাত । একটু তলাটয়া দেখিলেই জানা যাইবে যে, ঐ উভয় লক্ষণের তুল্য তাৎপৰ্য্য ; কারণ চক্রের স্তায় ঐ তালের পুনঃ পুনঃ আবর্তন হইলে, দুইটা লঘুর পরে দুইটা দ্রুত, কিম্বা দুইটা দ্রুতের পর দুইটা লঘু, এই প্রকারই কায হয় । এক্ষণে আধুনিক বত্ৰই যে ঐ যতিতাল, তাহা দেখাইতেছি : হিন্দুস্থানী লোকের সংক্ষেপে উচ্চারণ হইতেই যতির অংশ্রাংশ্র যত্ হইয়াছে ; যত তালে আমবা। যে রূপ তিন তালি ও এক ফাঁক দিয়া থাকি, বাহা উপরে প্রদর্শিত হইতেছে, হিন্দুস্থানীয় লোকে ইহাতে ঐ প্রকার করিয়া তালি দেখে না । হিন্দুস্থানে ইহা অতি পবিত্র তাল , ইতর ভদ্র সকলেই ইহা ব্যবহার করে । তথায় উহাতে সাধাবণ প্রথমমুসাবে তালি দেওয়ার যে নিয়ম, তদনুসারেই উক্ত সংস্কৃত স্তূত্র গঠিত হইয়াছে, কারণ পুৰাতন সংস্কৃত গ্রন্থকাণ্ডগণ প্রায়শই হিন্দুস্থানের লোক । সেই প্রথা এই,—। ধা : ধিন্ :—। ধা : গে : তিন :—। কিম্বা । তিন :—। ধা : ধিন্ :—। ধা : গে । ইহা যতের প্রথমাদ্ধ ; বাকি অন্ধ ও অবিকল ঐ প্রকার । উক্ত চারিটা বেধে চারিটা তালি । উল্লিখিত প্রথম উদাহরণে প্রথম দুইটা তালি দ্রুত পড়ে, শেষ দুইটা একটু বিলম্বে পড়ে ; দ্বা দ্ব্যন্তাং লইয়া “লঘুদ্ব্যন্তং দ্রুত দ্ব্যন্তং” হইয়াছে, যেমন—ধা : গে : তিন্ :—। ধা : ধিন্ :—। উক্ত দ্বিতীয় উদাহরণ হইতেই “লদো দলো” বলিয়া লক্ষণ হইয়াছে । কারণ উহার মাঝেব দুই তালি দ্রুত । ঐ চারি তালির দ্বিতীয়টি বাদ দিয়া, কেবল তিনটি তালি দিলে তেওরা তাল হয় । এই অন্ত্রই বত্ৰকে তেওয়ার প্রকারান্তর বলা যায় ; তেওরা ত্রিগুণ শব্দের বিকৃতি

যতের মাত্রা অতিশয় হ্রস্ব, কারণ ইহার গতি দ্রুত । সম্ভব হইতে প্রায়শই ইহার উত্থান হয় ; ইহার তালারূপ টু ও টু । যতের ঠেকা যথা :—



বাঙ্গালা গানে ইহাব প্রত্যেক পদে প্রায়ই দুইটা বর্ণ, হিন্দী গানে ইহার ত্রিমাত্রিক পদে প্রায়ই এক একটা বর্ণ থাকে । কৌথাও ত্রিমাত্রিক পদে দুইটা বর্ণ থাকিলে, তাহার প্রথমটা একমাত্রিক—লঘু ও দ্বিতীয়টা দ্বিমাত্রিক—গুরু, চতুর্মাত্রিক পদের দুইটা বর্ণই দ্বিমাত্রিক । যথা :—



যৎ কিম্বা পোস্তা, ও ঝাঁপতাল একই রূপ ছন্দ বলিয়া অনেকের ভ্রম হয় ; কারণ উভয়ের তালি ও প্রশ্ন সংখ্যা সমান, এবং একটা তালি হ্রস্ব, একটা দীর্ঘ ; যতের হ্রস্ব তালিটি অপেক্ষা দীর্ঘ তালি যেমন এক মাত্রা বড়, ঝাঁপতালেও তদ্রূপ, এবং যতের তালিগুলি হইতে ঝাঁপতালের তালিসমূহের কেবল যে একটা মাত্রার কমি বেনী, তাহা বিশেষ পরীক্ষা ব্যতিবেকে অনুধাবন হওয়া দুষ্কর । প্রত্যুত উহার পরস্পর হইতে অনেক ভিন্ন, কাবণ ঝাঁপেব দুই তালির অল্পপাত ২ : ৩ = ৬, এবং যতের দুই তালির অল্পপাত ৩ : ৪ = ৬। অতএব ৬ হইতে ৬ যত ভিন্ন, ঝাঁপতাল হইতে যত-তত ভিন্ন, ইহা এখন সহজেই বুঝা যাইবে* ।

ঝামাল তাল ।

এই তালটি যতেরই প্রকাব ভেদ মাত্র, কি ছন্দে, কি প্রশ্নে, কি মাত্রায়, সকল দিনয়েই, ইহা যতের অবিকল অরূপ । স্কুল কথায় ইহা যত-ট, যতে ফাঁক উঠাইয়া

* প্রথম বার মুদ্রিত সঙ্গীতসার গ্রন্থে যতকে সাড়ে ছয় মাত্রার তাল বলিয়া, তাহার সম্মেল ও ফাঁকের পদে সওয়া মাত্রা করিয়া ধরা হইয়াছিল, সে ভ্রান্তি পুনর্মুদ্রাক্ষনে সংশোধিত হইবাও নির্দোষ হয় নাই, কারণ ইহাতে সম্ভব ফাঁক পদই বোলে মাত্রা সওয়া উঠা হইয়াছে ।

দ্বিভা, তাহার ১৪ মাত্রাকে তিন পক্ষে বিভাগ করাতেই, ধামারের স্রষ্টি হইয়াছে* ।
যথা :—

| ১—২—৩—১—২ | ৩—৪—১—২—৩ | ১—২—৩—৪ ||

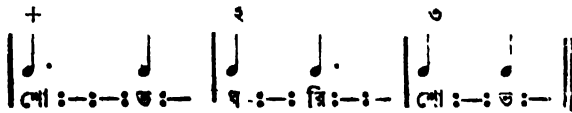
যতের চৌদ্দ মাত্রা কখন সমান তিন ভাগ হইতে পারে না ; এই জন্য ধামারের প্রথম দুই তালিতে পাঁচ পাঁচ মাত্রা, ও শেষ তালিতে চারি মাত্রা পড়িয়াছে । অতএব ধামারে তালাক + ৫ ও ৫ ; ইহার ঠেকা যথা :—



যতের বোলে ধামারের তালি, এবং ধামারের বোলে যতের তালি অনায়াসে প্রয়োগ করা যায় ; যথা :—



পূর্কেই বলিয়াছি, ধামার ও যতের গানে ছন্দ একই প্রকার । ধামারের গান যথা :—



যতের গানে ধামারের তালি, ও ধামারের গানে যতের তালি দিলে এইরূপ হয় :—
(প্রথমে যতের, তৎপরে ধামারের গান ।)



* প্রাচীনকালে ধামার তালি বোধ হয় প্রচলিত ছিল না . কারণ সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থে ইহাব উল্লেখ দৃষ্ট হয় না । সুসঙ্গ-গুরীতে সংস্কৃত গ্রন্থের 'বৃহত্তালের' সহিত ধামাবের যে মিল দেখান হইয়াছে, তাহা বিবক্ষিত ; কারণ বৃহত্তালের আটটা তালি, ইহা তাহার লক্ষণেই প্রকাশ আছে ।

† স্বরলিপিতে তালাকের ব্যবহার্য বান্ধালা ও অকের টাইপ না পাওয়াতে ইংরাজীতে অঙ্ক প্রয়োগে বাধ্য হইলাম ।

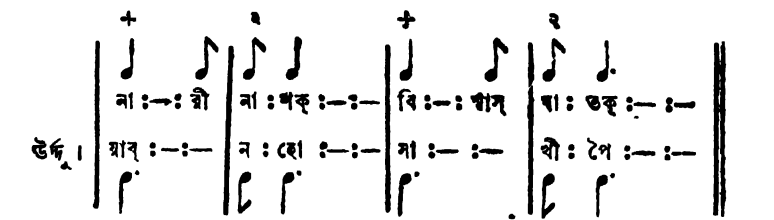


উহাতে দৃষ্ট হইবে যে, তাল পরিবর্তন করিতে, গানের বর্ণসমূহের মাত্রার ও প্রস্থনের পরিবর্তন, কিম্বা অন্য কোন ব্যতিক্রম, কিছুই হয় না। ঋপদগায়ক মধ্যকালের কলার্বংগণ যত্বে ছন্দকে ইতর সাধারণের ব্যবহার হইতে পৃথক করণার্থ, তাহার সাধারণ ব্যবহৃত চারি তালির কিম্বা তিন তালি এক ফাঁকের রীতি ত্যাগ করিয়া তাহাতে পরস্পর হইতে দূর দূর অন্তরে তিনটি তালি প্রয়োগ করত, একটু কঠিন করিয়া লইয়াছেন; এবং উহাকে ‘ধামার’ নামে খ্যাত করিয়াছেন। আরও, ইহাকে ঋপদের গম্ভীর কায়দায় পরিণত করার জন্য, ইহার লয় যথেষ্ট বিলম্বিত করিয়া, যতের ওয় তালাবাতের ও ফাঁকের স্থানে অর্থাৎ চতুর্থ ও অষ্টম মাত্রায়, দুইটি ফাঁক প্রয়োগ করা হইয়াছে। এই হেতু, অর্থাৎ ছন্দ লম্বা করার জন্য, ধামারের ঠেকায় যতের ঠেকা অপেক্ষা, অধিক বর্ণ ব্যবহৃত হইয়াছে; এবং তালাবাতে ও ফাঁকে, সাকল্যে পাঁচ পদে বিভক্ত হইয়াছে; যথা:—



পোস্তা তালঃ।

এই তালের মাত্রাসমষ্টি, = প্রস্থন, তালি, পদ-বিভাগ, এবং প্রতি পদে মাত্রা ও বর্ণ সংখ্যা। সকলই যতের স্থায়। যত্বে হইতে ইহার ছন্দের প্রভেদ এই যে, পোস্তার ত্রিমাত্রিক পদটিতে দুইটি বর্ণ থাকিলে, তাহার প্রথমটি গুরু এবং দ্বিতীয়টি লঘু; এবং ইহার চতুর্মাত্রিক পদাস্তর্গত বর্ণ প্রথমটি লঘু, দ্বিতীয়টি ত্রিমাত্রিক। যথা:—



• পোস্তা পারস্ত শব্দ, ইহা গজল গানের তাল। পোস্তা শব্দ পারস্ত হইতে আমদানী হইয়া থাকিবে।

পোস্তার পদাস্তর্গত বর্ণসমূহ এই প্রকারে লঘু গুরু হওয়াতে, প্রত্যেক পদেই প্রথম প্রবল হইয়াছে । এই হেতু সকল স্থানেই তালি দেওয়া ভিন্ন কোথাও ফাঁক দিতে ইচ্ছা হয় না ; সেই তালি ত্রিমাত্রিক ও চতুর্মাত্রিক হিসাবে, একটা হ্রস্ব ও তৎপরটা দীর্ঘ, এই প্রকার দুই তালিতেই পোস্তার ছন্দ পর্য্যবসিত হয় । এই হ্রস্ব তালিতেই ইহার সম্ভব । অতএব এই প্রকার দুই তালিতে পোস্তা নিম্নরূপ হওয়াতে, কাণ্ডালী সম্বন্ধে ঠুংরীর স্মার, পোস্তাও যতের অর্ধ হইয়াছে ; এবং ইহার ঠেকাও এরূপে গঠিত হইয়াছে যে, দুই তালিতেই আক্ষেপ মিটিয়া যায় । যতের স্মার ইহারও তালিকা দুই— $\frac{1}{2}$ ও $\frac{3}{4}$ । পোস্তার ঠেকা যথা—



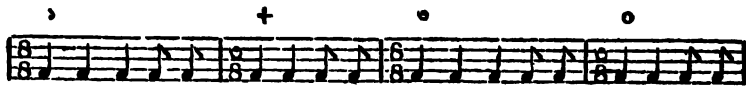
এইরূপে পোস্তার মাত্রাসমষ্টি সাত, তাহা দুই পদে বিভক্ত হওয়াতে, অর্থাৎ পোস্তার কেবল দুইটীমাত্র তালি থাকাতে, অনেক গানের আস্থায়ী কিম্বা অন্তরাতে তালির সংখ্যা ৪-এর বিভাজ্য হয় না । অর্থাৎ পোস্তার ৩, ৫, ৬, ৭ ফের পর্য্যন্ত গানে ব্যবহার হয় । ইহা টম্বা ভিন্ন খেয়াল ও রূপদে ব্যবহার হয় না * ।

তেওট তাল† ।

এই তালেরও মাত্রাসমষ্টি চৌদ্দ ; তাহা চারিটা অসমান পদে বিভক্ত হইয়া, তিন তালি ও এক ফাঁক প্রাপ্ত হয় । যতের স্মার ইহারও একটা তালি হ্রস্ব—ত্রিমাত্রিক, একটি তালি দীর্ঘ—চতুর্মাত্রিক, এই প্রকার চারিটা তালি ; তাহারই একটি হ্রস্ব তালিতে ইহার সম্ভব, ও আর একটি হ্রস্ব তালিতে ফাঁক । যতের স্মার, সম্ভব হইতে তেওটের উদ্ভাষন হয় না, ইহার দীর্ঘতর তালি দুইটির কোনটা হইতে ইহা উদ্ভাষিত হইয়া থাকে । এইরূপে যত হইতে ইহার ছন্দের পার্থক্য হয় । তেওটের তালিকা $\frac{1}{2}$ ও $\frac{3}{4}$, ইহার ঠেকা যথা :—

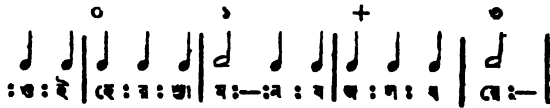
* বাঙ্গালা সঙ্গীতসার, সঙ্গীত-রসিক, যদুনাথগুপ্ত, প্রভৃতি গ্রন্থসকলে পোস্তা অতি অশুদ্ধ রূপে ব্যাখ্যিত হইয়াছে ; মাত্রা ও সম্ভব বিষয়েই যথেষ্ট ভ্রম দৃষ্ট হয় । গুরুভাগে পোস্তার সমষ্টি পৌনে চাবি মাত্রা ধরিয়া, তাহার উক্ত ২য় অর্থাৎ দীর্ঘতর তালিটিতে সম্ভব করিয়াছেন । তবলম্বাতে ও পুনর্মুদ্রিত সঙ্গীতসারেও পোস্তার ব্যাখ্যা অশুদ্ধ হইয়াছে ; কেননা তাহাতে ইহাকে পাঁচ মাত্রার তাল বলা হইয়াছে । কাঁপতালই পাঁচ মাত্রার তাল । পূর্বেই বলিয়াছি, পোস্তার কাঁপতাল একই রূপে ছন্দ বলিয়া অনেকের ভ্রম আছে, উক্ত গ্রন্থের তাহার দৃষ্টান্ত ।

† সংস্কৃত গ্রন্থে ইহা ‘ত্রিপুট’ নামে খ্যাত । ২০২ পৃষ্ঠার নিম্নে টীকা দ্রষ্টব্য ।



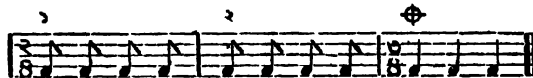
। বিন্ : বিন্ : বা : তে.টে । বিন্ : বা : তে .টে । বিন্ : বিন্ : বা : তে.টে । ভিন্ : তা : তে.টে ।

ইহার গতি স্নগ্ধ, সেই জন্য ইহার গানে ও ঠেকার বত্ অপেক্ষা বর্গসংখ্যা অধিক । উপরে ঠেকার বোল দেওয়া হইয়াছে । গানের দৃষ্টান্ত নিয়ে প্রদত্ত হইল :—

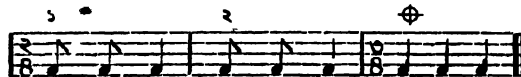


রূপক তাল* ।

এই তালটা তেওটের অর্ধ, অর্থাৎ তেওটের চতুর্মাট্রিক ও ত্রিমাট্রিক, এই দুই পদের সাত মাত্রার রূপকের এক ফের হয় । তেওটের চতুর্মাট্রিক পদে দুইটা প্রশ্নন থাকে, একটি ১ম মাত্রায়, আব একটি ৩য় মাত্রায় ; তেওটের লয় আরও টিমা করিয়া ঐ ঐ স্থানে তালি দিলেই রূপক হয় ; বখা :—১'—২—৩ । ১'—২ । ৩—৪ । অতএব রূপকের তিনটা পদ, একটি ত্রিমাট্রিক, দুইটা বিমাট্রিক ; এবং ঐ ত্রিমাট্রিক পদের প্রথম মাত্রায় ইহার সন । ইহার তালাক্ষ ৪ ও ৪ । রূপক আধিতে ঐপদেরই তাল, পরন্তু অতিশয় মনোহর জগ্গ, বাঁয়া ও ঢোলক প্রভৃতির সম্মতে, ও সকল প্রকার গানে, ব্যবহার হইয়া থাকে । ইহার ঠেকা বখা :—



বৃন্দবন্দ । | ধু. মা : কে.টে | গ. দি : বে.নে | তা : ধু. না ॥



বাঁয়ায় । | বিন্. বিন্ : থাগ্. | বিন্. বিন্ : থাগ্. | ভিন্ : ভিন্ : তাক্. ॥

তেওট হইতে রূপকের হ্রস্বের বিশেষ পার্থক্য নাই ; তেওটের গানে রূপকের তাল দেওয়া যায়, এবং রূপকের গানে তেওটের তাল দেওয়া যায় । তেওটের গানে রূপকের তাল বখা—



* সংস্কৃত গ্রন্থে ইহা 'রূপক' নামেই খ্যাত ; ১৪৮ পৃষ্ঠা দেখ ।

কালার্বাংগণ রূপকের সময় উপর তালি না দিয়া, তথায় একটা ফাঁক দিয়া তাহাতেই সম নির্বাহ করেন*, তজ্জগুই ঐ স্থানে ঠেকার বোলে ত-বর্ণ ব্যবহৃত হইয়া থাকে। রূপকের গান প্রায়শই ঐ সম-রূপী ফাঁক হইতে উৎপাদিত হয়। তেওট অপেক্ষা রূপকের গতি আরও ধীর, এই জন্ত ইহার গানে ও ঠেকায় বর্ণ সংখ্যা অধিক। কিন্তু বাঙ্গালা গানাপেক্ষা হিন্দী রূপদে বর্ণ সংখ্যা কম, এই হেতু বাঙ্গালা গানে ইহার ছন্দ পরিষ্কার প্রকাশিত হয়। রূপকের গান যথা—



চৌতাল।

এই তালও রূপকের ন্যায় এবং ইহারও মাত্রাসমষ্টি সাত, পদবিভাগও তদ্রূপ। কিন্তু ইহার গতি আবহমান, অতএব রূপকে আবহমান টিম্বা কবিতা, তাহাব ত্রিমাত্রিক পদটির মধ্যে একটি প্রথম মাত্রায়, আর একটি দ্বিতীয় মাত্রায়, এই রূপ দুইটা তালি দিয়া, তৎপরে রূপকের বাকী দুইটা তালি দিলেই আড়া-চৌতাল হয়; যথা—

$$| ১' | ২'-৩ | ১'-২ | ৩'-৪ ||$$

স্থল কথায়, রূপক ঐ প্রকার চারি পদে ও চারি তালিতে বিভক্ত হওয়াতে, তাহার আড়া বা ছোট চৌতাল নাম হইয়াছে। ইহার গতি স্নগতর জন্ত ইহার তদনুযায়ী ঠেকাও প্রস্তুত হইয়াছে, অর্থাৎ ইহার ঠেকায় অধিক সংখ্যক অক্ষর ব্যবহৃত হইয়াছে। তাহা নিয়ে শ্রবণ। স্নগত গতির জন্ত উক্ত সাত মাত্রার প্রত্যেককে আরও বিভাগ করিয়া, ইহার মাত্রাসমষ্টি ১৪ ধরিতে হয়; তাহা হইলে ইহার লয় সহজ হয়; যথা—

$$+ \quad ২ \quad ৩ \quad ৪ \\ | ১-২ | ১-২-৩-৪ | ১-২-৩-৪ | ১-২-৩-৪ ||$$

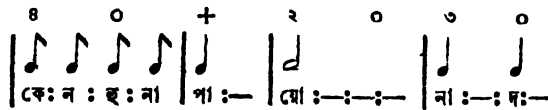
উক্ত প্রথম পদের ১ম মাত্রায় ইহার সম্। ইহার তালিক ঠেকা ও ঠেকা। ইহার ঠেকা যথা :—

* এই হেতু ঐ সম স্থানে এই ঠেকা ব্যবহৃত হইল; তাহারা ফাঁক ও সম, দুই স্থান।



ইহাব লয় সহজ করণার্থ উক্ত দ্বিতীয়, তৃতীয়, ও চতুর্থ পদের তৃতীয় মাত্রায় ফাঁক দেওয়া বাইতে পারে, যেমন উপবে দেখান হইয়াছে। ইহার গানের কথার ছন্দ অবিকল রূপকের ভাষা, পবন রূপকের সমেব পদের দ্বিতীয় মাত্রায় বর্ণ না থাকিলেও চলে, কিন্তু আড়া-চৌতালের ঐ স্থানে, অর্থাৎ ইহাব দ্বিতীয় পদের প্রথম মাত্রায়, বর্ণ থাকা উচিত, কেননা তাহাব উপর প্রশ্ন ও তালি বহিষাছে। ফলতঃ হিন্দী গান কোন নিয়মেবই অধীন হয় না, ওস্তাদেরা রূপকের গান আড়া-চৌতালে, এবং আড়া চৌতালেব গান রূপকে, গাইয়া থাকেন। আড়া-চৌতাল কেবল রূপকেই ব্যবহার হয়, ইহার গান ষা :—

তেওরা তাল

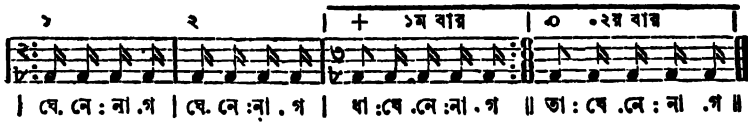


তেওরা, তাল।

এই তালটিও অবিকল রূপকের ভাষা; অর্থাৎ ইহারও মাত্রাসমষ্টি সাত, পদবিভাগ ও তালি তিন :—তাহার একটি ত্রিমাত্রিক,—বাহাতে সম্, আব দুইটা দ্বিমাত্রিক। ঐ তিন পদ দুইবার লইয়া, একটি ত্রিমাত্রিক পদে সমের তালি, অপর ত্রিমাত্রিক পদে

* সংস্কৃত 'ত্রিপুট' শব্দের অগতঃ তেওরা ও তেওট, দুই-এরই উৎপত্তি হইয়াছে। তেওরাই ত্রিপুট কারণ সংস্কৃত গ্রন্থে ত্রিপুট তালের লক্ষণ এই :—“ক্রতষৎ লঘুঃ”, অর্থাৎ দুইটা ক্রত আবাহনের পর একটি লঘু আবাহত। তেওরাতো দুইটা তালি ক্রত পড়িয়া শেষে আর একটি তালি কিঞ্চিৎ দীর্ঘ হয়, অতএব ত্রিপুট ও তেওরা যে একই তাল, তাহাতে সন্দেহ নাই। আবার তেওরা হইতেই তেওট তাল ৬৭পদ হইয়াছে। হিন্দুস্থানের পশ্চিমাঞ্চলে ও পাঞ্জাবে তেওট তাল তত প্রচলিত নাই। বোধ হয় পূর্বাংশে কিবা বঙ্গে তেওরা তাল খেয়ালে ব্যবহার হইয়া, তাহার দুই অর্ধাংশের অন্তর্গত দ্বিমাত্রিক তালিষয়কে একই লম্বা চতুর্মাত্রিক তালি করিয়া লওয়া হয়, এবং সমস্ত তালে তিন তালি এক ফাঁক প্রয়োগ হেতু, তদ্রূপক ঠেকারও উদ্ভব হওয়াতে, নামে ও কাজে উভয়েতেই পৃথক হইয়া ‘তেওট’ বলিয়া প্রচলিত হইয়াছে। যসে নিরে টীকা দেখ।

ফাঁক দিলে, তেওয়ারী তাল সম্পূর্ণ হয় । ইহার তালাক্ষ ৩ ও ৩ । ইহার ঠেকা বথা :—

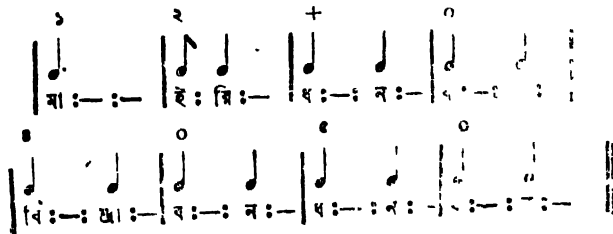
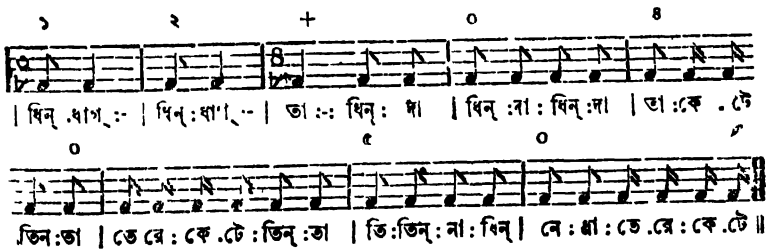


প্রায় সম্ হইতেই তেওয়ারী গানের উত্থাপন হয় । ইহার গানের কথার ছন্দ অবিকল তেওটের তায় ; কিন্তু ইহার গতি অতি দ্রুত জন্ত গানের স্বকর সংখ্যায় প্রায় কমই থাকে ; ইহাতেই রূপক হইতে ইহার ছন্দের পার্থক্য হয় । রূপকের সমের উপর যেমন ফাঁক, তেওয়ারীতে সেকরূপ ফাঁক নাই ; সমের উপর তালি । গান বথা :—



পঞ্চমসওয়ারী তাল

এই তালের মাত্রাসমষ্টি ত্রিশ ; ইহা আট পদে বিভক্ত । প্রথম দুইটি পদ ত্রিমাত্রিক ; পরের দুইটি পদ চতুর্মাত্রিক,—তাহারই প্রথম পদে সম্ । ষষ্ঠ, ৬ষ্ঠ ও ৮ম পদে ফাঁক । ইহার পাঁচ পদে পাঁচ তালি,—এই কারণে ইহার নাম পঞ্চমসওয়ারী । ইহার তালাক্ষ ৩ ও ৩ । ইহা ঞ্জপদের তাল । ইহার ঠেকা ও গান বথা :—



উপরে যে কয়েকটা তালের ব্যাখ্যা করা হইল, ব্যবহারে তাহারাই সচরাচর প্রচলিত। তন্ত্রি ব্রহ্মতাল, রুদ্রতাল, লছমী তাল, ফোরদন্দ, খাম্বা, প্রভৃতি কতকগুলি বহু তালি ও বহু ফাঁকবিশিষ্ট সংস্কৃত ও উর্দু তাল কোন কোন বাদ্যলা গ্রন্থে দৃষ্ট হয়, তাহার তত স্বংকর নহে বলিয়া প্রচলিত নাই; অতএব তাহাদের বিবরণ লিখিয়া বুঝা গ্রন্থ বিস্তার করা নিম্প্রয়োজন। কিন্তু তাহাদের উদাহরণ স্বরূপ, ব্রহ্মতালটির বিবরণ না লিখিয়া ক্ষান্ত দেওয়া যায় না, কারণ তাহার দীর্ঘকলেবর বিরক্তিকর হইলেও, তাহা একটা সুন্দর নিয়মে গঠিত* :—প্রথমে এক তালির পর ফাঁক, তৎপরে দুই তালির পর ফাঁক, তৎপরে তিন তালির পর, তৎপরে চারি তালির পর ফাঁক, আরম্ভ নাই। ইহার মাত্রা সমষ্টি আটাইশ; তাহা দুই মাত্রারসারে সমান ১৪টি পদে বিভক্ত। ঠেকা যথা ;—

+ ০ ২ ৩ ০ ৪ ৫

| ধা : দিন্ | তা : দিন্ | ধা : ধা | ধা : দিন্ | তা : দিন্ | ধা : ধা | কে : টে |

৩ ০ ৭ ৮ ২ ১০ ০

| ধা : দিন্ | তা : দিন্ | ধা : ধা | কে : টে : তা. ক্ | গ. দি : বে. নে. ধা :— | ধনু :—।

পূর্ব প্রকৃতিত তালগুলির মধ্যে, যেমন কোন না কোন এক প্রকার ছন্দ পাওয়া যায়, ব্রহ্মতালের উক্ত বোল দৃষ্টে প্রতীত হইবে যে, কোন একটা ছন্দ কল্পনা করিয়া, ইহা গঠিত হয় নাই, কেবল ২৮টা মাত্রা যে-কোন প্রকারে সমান ১৪ ভাগ হইয়া, তাহাব ১০ ভাগে তালি, এবং বাকি ৪ ভাগে ফাঁক দিয়া, তাল-পিও রচিত হইয়াছে। এই জগ ইহাতে কোন সৌন্দর্য্য নাই; এবং তদভাবেই ইহা লোকরঞ্জন না হইয়া, ক্রমে লোপ পাইতেছে। শেবোক্ত অন্ত্যন্ত তালগুলির কেহ ঐ প্রকার, কেহ বা তদপেক্ষা দীর্ঘ। এই হেতু তাহারও মনোহর ও হৃদয়গ্রাহী নহে; সুতরাং লোপ পাইবারই যোগ্য। উহার কেবল ওস্তাদীপনা জাহির করণার্থই ব্যবহার হয়। ফলতঃ উহার যে এমন কঠিন তাল, তাহা কিছুই নহে; উহাদের দীর্ঘ কলেবর, আকাশের তারা কিবা মণ্ডকেব কেশ গণনা করার স্তায়, বিরক্তিকর মাত্র।

প্রচলিত তালসমূহের যে প্রকার ছন্দ উপরে নিরূপিত হইল, কোন কোন গানে তাহার ব্যভিচার কখন কখন লক্ষিত হইবে। ইহাতে এমনও হয়ত কখন মনে হইবে যে,

* “লগুদ্রুতঃ লঘুশ্চেকোলম্বং লক্ষ্যং ব্রহ্মণঃ।

লঘুশ্চ ব্রহ্মতালোঃ তালবিন্দুঃ প্রকাশিতঃ।” সঙ্গীত-রত্নাবলী।

তালের উক্ত ছন্দ নিরূপণে ভুল আছে । কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে । কোন এক তালের যাবতীয় গানের বর্ণসংখ্যা এক রূপ হওয়া, এবং তাহার সর্বদা একই নিয়মে লঘু গুরু হওয়া, আশা করা যায় না ; কেননা প্রত্যেক তালের জন্ত, পৃথক কোন বিশেষ ছন্দ নিরূপিত নাই । নানা ছন্দের পত্ত যে কোন তালে গাওয়া হইয়া থাকে, কারণ সঙ্গীতের তালের ছন্দ সকলই মাত্রা-বৃত্ত, ইহা পূর্বেই ব্যক্ত হইয়াছে ; গাইবার সময় সেই সকল ছন্দের মাত্রা সমষ্টির ব্যতিক্রম না হইলেই লয় রক্ষা হয় । কিন্তু এক এক তালের যে এক এক প্রকার ছন্দ আছে, যদ্বারা উহাদের পার্থক্য বিধান হয়, তাহাই উপরে বর্ণিত হইল । একই তালের হিন্দী গানাপেক্ষা বাঙ্গালা গানে বর্ণ-সংখ্যা অধিক ; এই হেতু বাঙ্গালা গানে কতক ছন্দ রক্ষা হয় । কিন্তু হিন্দী গানে বর্ণান্বিতা জন্ত, আশ্, কস্পন, গিট্কারীর যথেষ্ট স্থান পাওয়া যায় ; বাঙ্গালা গানে তদ্রূপ হয় না ।

কালার্বিৎ ওস্তাদগণ গাইতে ও বাজাইতে স্বেচ্ছা হইলেও, যেমন তাঁহাদের সারুগম্য গোধ প্রায় নাই, তেমনি তাঁহাদের তালেরও মাত্রা বোধ একেবারে নাই । তাঁহারা কোন তালেরই ছন্দ অবিকৃত রাখিয়া প্রায় গান না ; ছন্দ অব্যক্ত রাখাই, তাঁহাদের নিকট প্রশংসার কার্য্য বলিয়া গণ্য ; কারণ ঠেকাদার বাদক যাহাতে শীঘ্র ঠেকা ধরিতে না পারিয়া অপ্রতিভ হয়, ইহাই তাঁহাদের ওস্তাদীপনার প্রধান উদ্দেশ্য হইয়াছে । ইহাতে এই ফল হইয়াছে যে, প্রচলিত হিন্দু সঙ্গীতে ছন্দ একেবারে উঠিয়া গিয়াছে ; এবং সঙ্গীতোপজীবদিগের মধ্যে কাহারও ছন্দের নিয়মানুধান না থাকাতে, হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে এক শ্রেণীর গানই পৃথক করিয়া রাখা হইয়াছে যাহারা ছন্দের নিয়মে বদ্ধ নহে । ছন্দ, ব্যবসায়ী লোকদিগের মধ্যে প্রায়ই প্রচলিত নাই । প্রচলিত গান প্রণালীর মধ্যে ধ্রুপদ গানে কতক ছন্দ দেখিতে পাওয়া যায় ; কিন্তু খেয়াল ও টঙ্কা ছন্দের দিক্ দিয়া যায় না ।

ধ্রুপদ গানে স্বেচ্ছার যে সঙ্গত হয়, সেই সঙ্গতে পরণ ধরিলে, লয় ঠিক থাকিলেও, প্রথম অর্থাৎ তালি ও ফাঁকের স্থান অব্যক্ত ও অস্পষ্ট হইয়া পড়াতে, গায়ককে সর্বদা নিজে ভাল দিয়া গাইতে হয় । খেয়ালে সে রীতি নাই ; খেয়ালে যে তান দেওয়া হয়, তাহা তালে বাঁধা থাকে না ; এই জন্ত খেয়াল গায়কগণ সঙ্গতকারকে ঠেকায় পরণ ধরিতে দেন না ; তাহাকে কেবল ঠেকাটী মাত্র বাজাইতে হয়, গায়ক সেই ঠেকা অবলম্বনে যত ইচ্ছা তান কর্তব্য করেন । ইহাতে ধ্রুপদ ও খেয়ালে পরস্পর বিপরীত রীতির উদ্ভব হইয়াছে ; ধ্রুপদে সঙ্গতকারের যথেষ্ট স্বাধীনতা ; গায়ক নিজে তাল রাখিয়া, যেন পাখোয়াজ বাদকের অধীনে ঠেকার কার্য্য করেন । খেয়ালে গায়কের যথেষ্ট স্বাধীনতা ; সঙ্গতকার কেবল ঠেকা ধরিয়া থাকেন । এই হেতু ধ্রুপদে প্রথমে

আলাপ করার রীতি হইয়াছে, বাহাতে গায়ক যথেষ্ট স্বাধীনতা সহকারে কতক্ষণ তান-কর্তব করিয়া লন । যেখানে রূপদ গায়ক গীতের মধ্যে তান বাঁট করেন, সেই খানেই প্রায় সঙ্গতকারের সহিত তাঁহার বিবাদোপস্থিত হয় ; কারণ তখন উভয়েই নাকি স্বাধীন পথাবলম্বী । ইহাতেই প্রতিপন্ন হইতেছে যে, প্রচলিত নিয়মে পাখোয়াজের সঙ্গত, গানের তালের সাহায্যকারী নহে । সঙ্গতকাব মাদ্দিজিকও যেন দ্বিতীয় গায়ক । অতএব এতদুভয়ের শাসনার্থ তৃতীয় ব্যক্তির নিতান্ত প্রয়োজন হয় ; তাহা না হইলে বিতণ্ডা নিবারিত হয় না ।

তালের চারি গ্রহ ।

পূর্বে ১২শ পরিচ্ছেদে বিবৃত হইয়াছে যে, কোন প্রাচীন গ্রন্থকারের মতে তালের চারি প্রকার গ্রহ, অর্থাৎ ধরণ ; যথা,—সম, বিষম, অতীত ও অনাগত । আবার কোন কোন গ্রন্থকারের মতে কেবল তিন প্রকার গ্রহ—সম, অতীত ও অনাগত, তাহাতে বিষম গ্রহের উল্লেখ নাই । প্রথমত, তালগ্রহের যে কি অর্থ, তাহা মীমাংসিত হওয়া উচিত ; কেননা অনেকে উহার তাৎপর্য না বুঝিয়া, গোলমাল করিয়া ফেলেন । গ্রহ শব্দের অর্থ ধরণ, ইহা সকালরই স্বীকার্য । কেহ কেহ তালির অর্থ তাল শব্দ গ্রহণ করিয়া, অর্থাৎ ছন্দের প্রশ্ন স্থানে যে করতালি অথবা অন্ত কোন আঘাত দেওয়া যায়, সেই আঘাতার্থে তাল শব্দ গ্রহণ করিয়া, ভ্রমে পতিত হন । তালের আদি অর্থ ঐ প্রকার ছিল বটে, কিন্তু পরে ব্যবহার বশতঃ ঐ অর্থ পরিবর্তিত হইয়াছে :—যেমন চোতাল এক প্রকার ছন্দ ; রূপক তাল অন্ত এক প্রকার ছন্দ, ইত্যাদি ; অতএব তাল গ্রহণের অর্থ ঠেকার ধরণ, এবং সম, অতীত ও অনাগত, ইহারা ঐ ধরণেব বৈলক্ষণ্য মাত্র । সম গ্রহের অর্থ সংস্কৃত গ্রন্থসকলেতে মত-বৈধ নাট । যে সময়ে গান আরম্ভ হয়, ঠিক তৎক্ষণে ঠেকা ধরাকে সম গ্রহ কহে * । সংস্কৃত গ্রন্থাদির দ্ব্যেক লক্ষণে অতীত ও অনাগত গ্রহের তাৎপর্য তত বিশদ নহে, এবং বিভিন্ন গ্রন্থে উহাদের লক্ষণও পরস্পর বিসম্বাদী । গ্রহকর্তাগণ গানেব দৃষ্টান্ত দ্বারা নিজ নিজ লক্ষণের অর্থ পরিষ্কার না করাতে, আধুনিক কালে বিভিন্ন লোকে উহাদের বিভিন্ন প্রকার ব্যাখ্যা করে । “সংগীত-দর্পণের” মতে অগ্রে গান আরম্ভ করিয়া পরে তাহার ঠেকা ধরাকে অতীত গ্রহ বলে, এবং অগ্রে ঠেকা ধরিয়া পরে গান

* “গীতাদি সমকালান্ত সমপাণিঃ সমগ্রহঃ ।” সঙ্গীত-দর্পণ ।

* “গীতোচ্চারণ কালে তুয়া তালস্ত সঙ্গতি ।

তদাসম ইতি প্রোক্তঃ সমকাল সমুদ্ভবাং ।” সঙ্গীত-সময়সার ।

আরম্ভ করাকে অনাগত গ্রহ বলে *। সংস্কৃত “সংগীত-সময়সার” নামক গ্রন্থের মতে অতীতানাগতের অর্থ উহার বিপরীত :—অর্থাৎ সংগীত-দর্পণে যাহাকে অতীত ও অনাগত বলে, শেষোক্ত গ্রন্থে তাহাকে অনাগত ও অতীত বলে †। পবন উক্ত সংগীত-সময়সারের লক্ষণই যুক্তিসংগত বোধ হয় ; কেন না ঐ মতের সহিত শব্দের অর্থগুলির উত্তম সামঞ্জস্য হয় :—অনাগতে, কি না ভবিষ্যতে, যে গ্রহ, অর্থাৎ গানের পর ঠেকা ধরা হইলে, তাহা অনাগত গ্রহ হয় ; এবং অতীতে, কি না ভূতে, যে গ্রহ, অর্থাৎ অগ্রে ঠেকা আরম্ভ করিয়া পরে গান ধরিলে, অতীত গ্রহ হয়।

যাহারা ছন্দের প্রশ্ননোপরিষৎ আঘাতকে তালের অর্থ মনে করেন, তাঁহাদের মতে, কোন তালাঘাতের উপর গান ধরিলে সম গ্রহ হয় ; এবং তাহার পূর্বে গান ধরিলে অনাগত, এবং পরে ধরিলে অতীত গ্রহ হয়। এই প্রকার ব্যাখ্যা যে ভ্রমাত্মক, তাহা দেখাইতেছি। “নিমক হাবাম্‌নে মূলক ডুবায়ী, হজরত যাতা লওনকো”, এই প্রসিদ্ধ লক্ষণো ঠুংরীর গানটী অনেকেই জানেন ; ইহাতে প্রশ্ননের, অর্থাৎ তালাঘাতের ভাগ, ও মাত্রা এই রূপ :—

| নি .ম : ক .তা | রাম্ : নে | মূ .ল : ক .ডু | বা : য়া | ইত্যাদি

ঐ গানটী তালাঘাতের উপরেই আরম্ভ হইতেছে। পূর্বোক্ত মতে, উহাতে কেবল সম গ্রহই আছে বলিতে হয়, উহাতে অতীতানাগত হয় না, কারণ তাহা করিতে গেলে, হয় উহার আদিতে দুই একটি শব্দ নতুন যোগ করিতে হয়, না হয় উহার প্রথম দুই একটি অক্ষর ত্যাগ করিতে হয় ; তাহা হইলে উহা তালাঘাতের পূর্বে, কিম্বা পরে, আবস্ত হইতে পারে। কিন্তু তাহা করাও সঙ্গত হয় না, কেন না তাহাতে গানের পট্ট বিকৃত হইয়া যায়। উক্ত মতে “শাহজাদে আলম, তেরে লিয়ে, জঙ্গল সহর বিয়াবান ফিবি”, এই গানটী অনাগত গ্রহের বলিতে হয়, কারণ ঐ গানগোতে তালাঘাতের ভাগ এইরূপ :—

: শা . হ | জা :—দে | আ : লম্ | তে : রে .লি | যে ইত্যাদি।

অর্থাৎ ঐ গানে ‘শাহ’ এই দুই অক্ষরের পবে তালাঘাত পড়িতেছে, তজ্জন্মই অনাগত

* “গীতা দা বিহিত্তে পশ্চাত্তাল বৃণাবাঃ ৩।

অতীতাত্মো গ্রহোজ্জয়ঃ সোবপাণি বিতিম্ ০”।

পূর্বা তাল পযুক্তিঃ স্ত্রাং পশ্চাদ্দী তানিকচ্যতে।

অনাগতঃ স বিস্রমঃ স এব পনিপাণিকঃ ।” সঙ্গীত-দর্পণ।

† “গীতাবল্লভে মদা পূর্ণা সমুচ্চায়াক্ষণং ৭।

তালস্ত স্তাসনাদ বাক্ত স্তদৈবানাগত গ্রহ।

তালতলাতীত ইতি গ্রহঃ প্রোক্তঃ পুরাতনৈঃ ।” সঙ্গীত-সময়সার।

গ্রহ। উক্ত মতাম্বসারে ঐ গানে যদি অতীত গ্রহ করিতে হয়, তবে অগ্রে তালাঘাত দিয়া 'শাহ' বলিতে হয় : যথা,—

| ৭।৩ | জা :—দে। আ : লম্ | তে : রে লি যে

এক্ষণে দেখা যাইতেছে যে, উক্ত মতে ঐ গানটীতে সম গ্রহ হওয়ার সুবিধা নাই, কাবণ সম গ্রহ করিতে হইলে 'শাহের' উপর তালি দিতে হয়, তাহাতে গানটী বেতালা হইয়া যায়; অথবা 'শাহ' পরিত্যাগ করিয়া 'জাদে' হইতে আরম্ভ করিতে হয়, তাহাও নিতান্ত অসঙ্গত। তবে কি এরূপ মনে করিতে হইবে যে, সকল গানে সম, স্নতীতাদি, তিন প্রকার গ্রহ হয় না? প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের বোধ হয় সে অভিমত নহে। অতএব উক্ত প্রকার সমাতীতের ব্যাখ্যা সঙ্গত বোধ হয় না। ভিন্ন ভিন্ন গানের পণ্ডের বন্ধন বিভিন্ন প্রকার, সেই বন্ধনের ইতর বিশেষে, কোন গান প্রশ্নের উপর আরম্ভ হয়, কোন গান প্রশ্নের পর বা পূর্বে আরম্ভ হয়। কিন্তু নিয়মিত প্রশ্ন যুক্ত সকল গানেই তাল আছে। তালের নিয়মগুলি যদি যুক্তিসংগত হয়, তাহা সকল গানেরই উপযোগী হইবে। অতএব সম, অতীত ও অনাগত নামক তালের গ্রন্থত্রয়ের পূর্বোক্ত প্রথম ব্যাখ্যাটাই গ্রাহ্য হওয়া উচিত। তালের যে কোন স্থান হইতেই গান আরম্ভ হউক, সমের উপর বা ফাঁকের উপর, অথবা :ম বা ওয় তালি উপবেই হউক, কিম্বা তাল পদের যে কোন মাত্রার উপরই আরম্ভ হউক, গানের সহিত তালের ঠেকা ঠিক সেই স্থান হইতে ধরাকে সম গ্রহ বলে, সেই হেতু উহার আর এক নাম 'সমপাণি', অর্থাৎ একই সময়ে বাঁয়া মুদঙ্গাদিতে হাত ফেলা ও গান ধরা। ঐ স্থানের পূর্বে ঠেকা ধরিলে অতীত, ও পরে ধরিলে অনাগত, গ্রহ হয়। এই নিয়ম সকল গানের পক্ষেই খাটে। গানকে প্রধান করিয়া বাদক যেমন তাহা সহিত ঐ তিন প্রকার গ্রহে ঠেকা বাজাতে পাবেন, বাগকেও তদ্রূপ প্রধান করত, গায়ক ঐ তিন গ্রহ কন্দিয়া গানাবস্ত করিতে পারেন।

ফলত ঐ গ্রন্থত্রয়ের যে ব্যাখ্যাটাই গ্রাহ্য হউক না কেন, উহা অবলম্বন করিয়া কেহ কখন তাল শিক্ষা করে না; এবং উহা অবলম্বনে শিক্ষার বা সাধনার কিছুই ব্যাঘাত হয় না, বরং তদবস্থানে খোলমালই বৃদ্ধি হয়। ইহাতেই বোধ হয় যে, তালের ঐ গ্রন্থত্রয় সংস্কৃত কোন গ্রন্থকারকের একটা মনগড়া নিয়ম মাত্র; উহার ব্যবহার কেবল 'ঢেকির কচকচি' সার। সংস্কারবিকৃত গোঁড়া লোকে বলিতে পারে যে, প্রাচীন কালীয় লোকের বুদ্ধি অতিশয় হুম্ব ছিল, তাহারা যাহা যাহা করিতেন, তাহা আধুনিক কালের স্থূল বুদ্ধি লোকে বুঝিতে পারে না। ইহা যে কেবল কুতর্ক তাহার সন্দেহ নাই। ঐ গ্রন্থত্রয়ের অকর্মণ্যতা দেখাইতেছি। মনে কর, গায়কে এমন একটা নতন

গান ধরিল যাহার উত্থান সমে, কি ফাঁকে, কি অস্ত্র কোন তালে, তাহা কতক খানি না গাইলে, বুঝা যায় না ; এমন অবস্থায় বাদক সেই গানে উক্ত তিন গ্রহ কি প্রকারে দেখাইবে ? এ প্রকার গান সর্বদাই হইতেছে । পূর্বাঙ্কে গানের অবস্থা বলিয়া না রাখিলে, তালের তিন গ্রহ করিয়া বাজান কখনই সম্ভবে না । কিন্তু তাহা কেহ কখন বলে না, এবং না বলাতে সঙ্গতের কোনই অসুবিধা হয় না ; বাদক যে মুহূর্ত্তে তালটা বুঝিতেছে, তখনই ঠেকা ধরিতেছে । এই সকল কারণেই, সংস্কৃত গ্রন্থের ঐ গ্রন্থত্রয় সংগীত সমাজে প্রচলিত হয় নাই ; কেবল নাম মাত্র রহিয়াছে । অনেক গায়ক ও বাদক অতীতানাগতের কোন অর্থ বুঝেন না ; অথচ গান বাজার সময় অতীতানাগত করিতেছি বলিয়া যে ভাণ করেন, তাহা সকলই ‘হাশাগ’ (মিথ্যা) ।

এক্ষণে জিজ্ঞাসা হইতে পারে যে, চৌতাল, ধামার প্রভৃতির প্রথম তালিকে ; কাওআলী, যৎ, প্রভৃতির দ্বিতীয় তালিকে ; রূপক ও তেওয়ার শেষ তালি বা ফাঁককে ‘সম’ বলা হয় কেন ? ইহার তাৎপর্য্য এই,—বাদক গানের সহিত যে ঠেকা ধরেন, তাহা গানের সহিত সমান ছন্দে চলিতেছে কি না, এবং তিনি বোল পরণ যেমন করিয়াই কেন বাজান না, তাহা গানের সঙ্গে সমান লয়ে যে চলিতেছে, তাহা তালের অগ্ন্যস্ত্র স্থানাপেক্ষা, ঐ ঐ স্থানেই বিশেষ প্রকাশ করিয়া দেখান হয়, তজ্জগুই উহার নাম ‘সম’ (তুল্য) রাখা হইয়াছে ; অর্থাৎ ঐ স্থানেই গানের সহিত ঠেকার সমান লয়ের (সম-গ্রহের) প্রমাণ ।

কোন কোন সংস্কৃত গ্রন্থকারের মতে ‘বিষম’ নামক গ্রহের উল্লেখ দৃষ্ট হয়, ইহা পূর্বে বলিয়াছি । কেহ কেহ মনে করেন, গান বাজ ‘আড়ে’ ধরাকে বিষম-গ্রহ বলে । আড়ে গাওয়ার চলিত অর্থ এই যে, তাল ছন্দের প্রশ্রবনের উপর গানের যে অক্ষর স্বাভাবিক রূপে উচ্চারিত হয়, সেই অক্ষর প্রশ্রবন পড়িবার অর্ধ মাত্রা পরে উচ্চারিত হইলে, তাহাকে আড় বলে । কিন্তু এ অবস্থায় আড়ে গাওয়ারও সম, অতীত, অনাগত তিন প্রকার গ্রহই হইতে পারে । আবার সঙ্গদা আড় করিয়া গাইলে ঐ এক ছন্দই হইয়া যায় । যেমন কাওআলী আড় করিয়া গাওয়াতে, আড়াঠেকার উৎপত্তি হইয়াছে ; ইহাতে তালের কোনই বৈষম্য নাই, যে তাহাকে বিষম-গ্রহ বলা যাইবে । তাহা হইলে কাওআলীর বিষম-গ্রহ আড়া, খেমটার বিষম-গ্রহ আড়খেমটা, টিমা-তেতালার বিষম-গ্রহ মধ্যমান, এইরূপ বলিতে হয় । সংস্কৃত শ্লোক লক্ষণানুসারে বিষম গ্রহের অর্থ আন্তস্তে গানের সহিত অনিয়মে ঠেকা ধরা* । তালের অনিয়মকে বেতালা অথবা

* “আন্তস্তোরনিয়মো বিষম-গ্রহ শব্দ ভাক্ ॥” সঙ্গীত-দর্পণ ।

ছন্দঃপতন কহে । ইহা কখন ঠেকা ধরার একটা নিয়ম হইতে পারে না । অতএব বিষম-গ্রহ নিত্যান্ত কৃত্রিম ও কল্পিত কথা । বোধ হয় সমের বিপরীত বিষম—সম-গ্রহ হইলেই তাহার একটা বিষম-গ্রহ চাই, এই বিবেচনার কোন প্রাচীন গ্রন্থকার উহা কল্পনাভরে লিখিয়া দিয়াছেন ; বাস্তবিক উহা তালের কোন নিয়ম নহে * ।

লয়ের গতিভেদ ও তাহার উদ্দেশ্য ।

প্রাচীন সংগীত-শাস্ত্রকার লয়ের তিন প্রকার গতিভেদ করিয়াছেন ; যথা—ক্রত, মধ্য ও বিলম্বিত † । ইহার যদি এরূপ ব্যাখ্যা করিতে হয় যে, লয় ঐ তিন প্রকারের কমি বেশি হইতে পাবে না, তাহা হইলে ঐ তিন লয়কে গানের গতি বলা যায় না ; কারণ গান গাওয়ার গতি অসংখ্য প্রকার হইতে পারে । সংস্কৃত গ্রন্থাদির লক্ষণান্তসারে উক্ত তিন প্রকার লয়ের অর্থ এই :—ক্রতের দ্বিগুণ কালে মধ্য, এবং মধ্যের দ্বিগুণ কালে বিলম্বিত ‡ ; অর্থাৎ এক এক মাত্রায় এক একটা ক্রিয়া, কি না এক একটা স্বর, উচ্চারিত হইলে, তাহাকে যদি মধ্য লয় বলা যায়, তাহা হইলে সেই ক্রিয়াটা দুই মাত্রা ব্যাপক হইলে, বিলম্বিত লয় হইবে ; এবং সেই এক মাত্রার কালে দুই দুইটা ক্রিয়া, বা বর্ণ, উচ্চারিত হইলে, তাহাকে ক্রত লয় বলা যাইবে । ইহাকে ভাষা কথায় ঠা, দূন, ও চৌদূন বলে, যেমন মেচকের দূন কোণিক, মেচকেব চৌদূন দ্বিকোণিক, আবার, মেচকের ঠা বিশদ, কোণিকের ঠা মেচক, ইত্যাদি । অতএব, মনে কব, কাণ্ডআলীর সহজ এক ফেরের কাল মধ্যে যদি দুই ফের সম্পন্ন হয়, তাহাকে ক্রত লয় বলা যায় ; এবং ঐ সহজ এক ফেরের দ্বিগুণ কাল ব্যাপিয়া, যদি এক ফের মাত্র সম্পন্ন হয়, তাহাকে বিলম্বিত বলা যায় । যথা :—

* উক্ত সম অতীতাদি গ্রহ চণ্ডয় সম্বন্ধে সংস্কৃত গ্রন্থবাদিগের যথার্থ প্রতিপাত্য না বুঝাতে, উহা তালের তিন তালি ও এক ফাৎ বণিবা, অনেকের নাপ্তি আছে । পূর্বে আমারও ঐ নয় ছিল, কারণ তখন উজ্জাদেব সংস্কৃত গ্রন্থে সকল আশ্রয় দেখা হয় নাহ । কিন্তু আশ্চর্য্য এই যে, ‘সঙ্গীতসার’ ও ‘মুদ্ররাসবলী’র গ্রন্থকর্তৃগণ সংস্কৃত সঙ্গীতগ্রন্থাদি দেখিয়াও, ঐ ভ্রমে পড়িত হইয়া, উক্ত চারি গ্রন্থের ঐ রূপ অসঙ্গ ব্যাখ্যা উক্ত গ্রন্থেই প্রসিদ্ধ করিয়াছেন ।

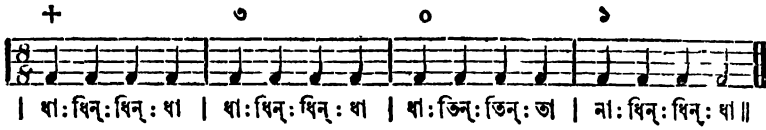
† “তালঃ কালঃ ক্রিয়ামাঃ লয়ঃ সান্যমপাতিয়াং ।

বিলম্বিতঃ ক্রতঃ মধ্যঃ ওদ্বয়োঃ গনঃ কনান্ ।” অমরকোষ ।

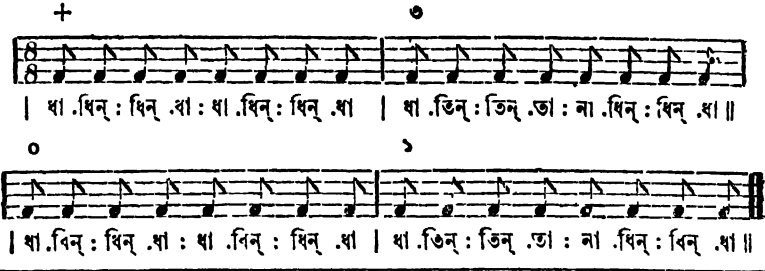
‡ “ক্রতো মধ্যো বিলম্বন্ত দ্বয়ঃ শব্দভ্রমোমতঃ ।

দ্বিগুণো দ্বিগুণো জ্ঞেয়ো ত্রয়াগাধ্য বিলম্বিতৌ ॥” সঙ্গীত-দর্পণ ।

মধ্য লয়। (সহজ)



দ্রুত লয়। (দূন)



বিলম্বিত লয়। (টিমা)



উক্ত মধ্য লয়ে কাওআলীর তিন তালি ও এক ফাঁক লইয়া, চারি পদে চাবি ছেদ লাগিয়াছে, দ্রুত লয়ে ঐ চারি ছেদে দুই ফের সম্পন্ন হইয়াছে, কিম্বা দুই ছেদেই এক ফের নিম্পন্ন হইয়াছে; বিলম্বিত লয়ে ঐ প্রকাব আট ছেদে তিন তালি ও এক ফাঁক লইয়া পূর্ণ এক ফের সম্পন্ন হইয়াছে। অতএব মধোব অর্দ্ধকাল দ্রুতে এবং দ্বিগুণ কাল বিলম্বিতে। উহাতেই মালুম হইবে যে, ঐ দ্রুতের দ্বিগুণতর জলদ অর্থাৎ আট দূন কবিয়া, এবং ঐ বিলম্বিতের দ্বিগুণতর ঠা কবিয়া, গাওয়া বাজান অতীব হুঃসাধ্য। সেই জন্য উক্ত তিন প্রকার মাত্র লয়ের কথাই প্রচলিত আছে।

কাওআলী (তেতালা) ও চৌতাল ভিন্ন অন্য তালে ঐ প্রকার তিন লয়ে গাওয়া

বাজান সম্ভব হয় না ; কেননা চৌতাল ও তেতালার প্রত্যেক ছন্দকে যে রূপ ২-এর শক্তি বাবা ভাগ করা যায়, অন্তান্ত তালের ছন্দকে সে রূপ করিয়া ভাঙ্গা যায় না। এই জন্য সেতারাদির গতে কাওআলী ও চৌতাল কিছা একতাল ভিন্ন অন্য তাল ব্যবহৃত হয় না, কারণ ঠা-দুন ক্রিয়াই সেতাবের গতের জীবন।

ঐ সকল তালের ঠেকার এক ফেরের কাল মধ্যে গানে তালের দুই ফের নিম্পন্ন করাকে দুন কহে ; এবং ঠেকার দুই ফেরের কাল মধ্যে গীতাদিতে সেই তালের এক ফের সমাধা করাকে ঠা অর্থাৎ বিলম্বিত লয় কহা যায়। রূপদ গানেই ঐ রূপ ঠা-দুন কবিয়া গাওয়া প্রসিদ্ধ ; তাহা ধেরূপ করিয়া গাইতে হয়, তাহার দৃষ্টান্ত দ্বিতীয় ভাগে গানের স্ববলিপিতে পাওয়া যাইবে। পরন্তু উক্ত তিন প্রকার লয়ে গাওয়ার ও বাদনেনব রীতি কৃত্রাপি দৃষ্ট হয় না। ঠা ও দুন, যাহাকে বিলম্বিত ও মধ্য বলা যায়, কিছা মধ্য ও দ্রুত বলা যায়, এই দুই প্রকার লয়ে গাওয়াই সচরাচর প্রচলিত ; কারণ তাহাই সহজ ও সুসাধ্য। চৌ-দুন গাওয়া বহুতব অভ্যাস সাপেক্ষ, সুতবাং সাতিশয় কঠিন কার্য্য। এই জন্য কখন কখন এরূপও মনে হয় যে, শাস্ত্রোক্ত দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিতের অর্থ অন্য প্রকাব, অর্থাৎ উহা গানের ব্যবহৃত তিন প্রকাব সাধারণ গতির সংজ্ঞা মাত্র ; যেমন একটা গান ধীয়ে ধীবেও গাওয়া যায়, ও দ্রুতও গাওয়া যায় ; এবং ঠাও নহে, দ্রুতও নহে, এমন যে গতি, তাহাই মধ্য লয়। বস্তুতঃ ঐদৃশ ব্যাখ্যার সহিত উক্ত শব্দগুলির প্রকৃত অর্থের মিল হয়।

এক্ষণে গানের গতি ভেদ হওয়াব কোন অর্থ আছে কি না, এবং কি কারণে ও কি প্রকার নিয়মে গতির বিভিন্নতা হওয়া উচিত, তাহার তথ্যসম্বন্ধান করা যাউক। গানের ব্যবহৃত মাত্রাকালের কোন নির্দিষ্ট পরিমাণ নাই ; অর্থাৎ এক সেকেণ্ড, কিছা এক মিনিট, কিছা এক নাড়ী, অথবা এক নিমেষ, এ রূপ কিছুই নিরূপিত নাই, ইহা ১৬৪ পৃষ্ঠায় বলিয়াছি। মাত্রার পরিমাণ গায়কের স্বেচ্ছাধীন। এই হেতু একই গান ঠা—অর্থাৎ শ্লগ—গতিতে, এবং জলদ অর্থাৎ দ্রুত গতিতে, গাওয়া যাইতে পারে। আমাদের মধ্যে এরূপ প্রথাই অধিক যে, গান ও গত্ প্রথমে ঠা-এ ধরিয়া, ক্রমে তাহার গতি বৃদ্ধি করত শেষে যখন আর দ্রুততর গাওয়া অসম্ভব বোধ হয়, তখন ক্ষান্ত দেওয়া হয়। সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের লিখিত দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত, এই তিন প্রকার লয়ের বর্ণনা হইতে ঐ কুপ্রথাই উৎপত্তি হইয়াছে। উহার এ রূপ তাৎপর্য্য নহে যে, প্রত্যেক গানই ঐ তিন প্রকার লয়ে গীত হইবে। সংগীত-ব্যবসায়ী ওস্তাদদিগের কুশিক্ষা ও অববেকতা নিবন্ধন হিন্দু সংগীতে ঐ প্রকার নানা ব্যভিচার প্রবিষ্ট হইয়াছে।

প্রত্যেক গানের রস ও ভাবার্থানুসারে তাহার লয়ের গতি নিরূপিত হওয়া উচিত,

যেমন, কোন গম্ভীর বা উন্নত ভাব, কিম্বা ভয়, হতাশ, শোক, চিন্তা, গর্ব, প্রার্থনা, আশীর্বাদ, শাস্তি, প্রভৃতি ব্যঞ্জক গান সকল নরম আওয়াজে গীত হওয়া উচিত, তেমনি তাহাদের গতি ম্লান, অর্থাৎ ঠা, হওয়া উচিত ; যে সকল গানে প্রশংসা বা যশোবর্ণন হয়, কিম্বা কোন প্রবল বাসনা, সংকল্প, উদ্বেগ, ক্রোধ, তেজ, ব্যস্ততা, আনন্দ, আশা, ব্যঙ্গ, প্রভৃতির ভাব প্রকাশ পায়, তাহারা যেমন প্রবল ধ্বনিতে গীত হইবে, তেমনি তাহাদের গতিও দ্রুত হইবে । কিন্তু আমাদের সংগীতচার্য্য ও ব্যবসায়ী ওস্তাদগণের অশিক্ষা ও অজ্ঞতা বশতঃ আধুনিক হিন্দু সংগীতে ঐ সকল বিষয়ের কোন বিচার নাই । অভ্যাদিত বংশীয় শিক্ষিত যুবকগণের মধ্যে সংগীতালোচনার স্বাক্ষর সহিত ঐ সকল বিষয়ে লোকের স্ফুট উদ্ভিত হইবে, ইহা সম্পূর্ণ আশা করা যাইতে পারে ।

গানের সুর কোথাও প্রবল, কোথাও দুর্বল রবে গাওয়ার বিষয়, স্বরলিপিতে প্রকাশ রাখার জ্ঞান, তদুপযোগী কতকগুলি সংকেত যেমন সুরের মাথায় প্রয়োগ হয়, যাহা ভ্রষ্ট পরিচ্ছেদে প্রকটিত হইয়াছে, সেই রূপ কোথাও দ্রুত, বিলম্বিত প্রভৃতি গতিতে গাওয়ার জ্ঞান, তদর্থ জ্ঞাপক বিশেষ বিশেষ শব্দ সুরাবলির উপরিভাগে ব্যবহার হইবে ; যেমন ধীরে ধীরে, অতি ধীরে, অল্প ধীরে , দ্রুত, অতি দ্রুত, অল্প দ্রুত, ঈষৎ দ্রুত, ইত্যাদি ।








গানের কোন বিশেষ বিশেষ স্থানের রসানুরোধে, গায়ক সেই স্থানের গতি স্বীয় ইচ্ছানুসারে দ্রুত বিলম্বিত করিবেন, অথবা সম লয়ে উচ্চারণ, কিম্বা কোন অলংকার প্রয়োগ করিবেন, তজ্জন্ত, তথায় “ইচ্ছামত” এই কথা লিখা থাকিবে । তলের স্বাভাবিক লয় ভঙ্গ করিয়া, যেখানে দ্রুত, বা বিলম্বিত গতিতে গাওয়া হয়, তাহার পরে আবার সমান লয়ে গাইতে হইলে, সেই স্থানে—“লয়ে”—এই কথাটি লিখা থাকিবে ।

মাত্রামাত্র যন্ত্র ।

নব্য শিক্ষার্থীরা পক্ষে বিনা সাহায্যে, গানের আত্মোপাস্তে লয়ের গতি সমান ও অপরিবর্তিত রাখা, সহজ নহে । সংগতকার দ্বারা বাঁয়াদির ঠেকাও সম্যক সাহায্যপ্রদ হয় না ; কেননা ঠেকার বাজে সময়ের বিভাগ প্রায়ই সে রূপ স্পষ্ট ভাবে থাকে না । অতএব সমান লয়ের সাধন জ্ঞান হস্তে, কিম্বা পায়ের তালি দিবার যথেষ্ট অভ্যাস রাখিতে

হয়। ইউরোপে ঘণ্টা যন্ত্রের দোলকের নিয়মে “মাত্রামান” (মেট্রোনোম) নামক* এক প্রকার যন্ত্র বহু কাল প্রস্তুত হইয়াছে ; তাহার দোলকের দোলনের সহিত একটি ধ্বনি হইতে থাকে, তদ্বারা প্রথম শিক্ষার্থীর লয় অভ্যাস করার যথেষ্ট সাহায্য হয়। মাত্রা মানের দোলকের শিরোদেশে একটি ভার সংলগ্ন থাকে, তাহা উপর নীচে সরাইয়া দিলে দোলনের গতি ঠা দূন হয় ; এবং সেই ভারের সরহদ্ধ যন্ত্রের গাত্রে, গতির অল্পপাতাহুসারে অল্পপাত করা থাকে ; সেই অঙ্ক দ্বারা গতির নির্দিষ্ট পরিমাণ পাওয়া যায়। তাহারই কোন পৰিমাণকে মাত্রা কপে গ্রহণ কবিয়া, গানেব তাল সাধনা করার সুন্দর সুবিধা হয়। বলবিত্ত গতির অঙ্ক ৫০ হইতে ১০০, মধ্য গতিব অঙ্ক ১০০ হইতে ১৬০, দ্রুত গতির অঙ্ক ১৬০ হইতে ২০৮।

সামাদের প্রচলিত তালসমূহ সচবাচর যে যে ওজনে বাদিত হয়, সেই সেই গতিতে মাত্রার কালপরিমাণ কত খানি, তাহার নিরিখ মাত্রামান যন্ত্রের কোন্ কোন্ অঙ্ক দ্বারা নির্দিষ্ট হয়, তাহা নিম্নে তালিকাভুক্ত হইল :—

কাণ্ডআলী,	...	চতুর্মাত্রিক পদেব মাত্রা	—		= ১৬০
ঐ	...	দ্বিমাত্রিক পদেব মাত্রা	—		= ৮০
চিমা-তেতালা,	মাত্রা	—  = ৮০
মধ্যমান,	মাত্রা	—  = ৮০
আডাঠেকা,	...	চতুর্মাত্রিক পদেব মাত্রা	—		= ১৬০
ঐ	...	দ্বিমাত্রিক পদেব মাত্রা	—		= ৮০
ঠংবী,	...	চতুর্মাত্রিক পদেব মাত্রা	—		= ২০০

এই যন্ত্র (Metronome) বলিস্তাতায় ইংরেজি বাজ যন্ত্রাদির দেশে কানে পাওয়া যায়।

হুংসী, ...	দ্বিমাত্রিক পদের মাত্রা —	১০০
আছা,	দ্বিমাত্রিক পদের মাত্রা —,	১০০
ছেপ্কা, .	ঐ ঐ মাত্রা —	১১২
কহারবা,	ঐ ঐ মাত্রা —	১১২
একতাল, মাত্রা —	১৩৮
চৌতাল, মাত্রা —	১০০
আডখেমটা, মাত্রা —	১৬০
খেমটা, প্রত্যেক পদ বা তালি	— —	৮০
অথবা মাত্রা —	১১২র অর্দ্ধ কাল —	২২৪
ভবতারা, মাত্রা —	১৭৬
য৩, . .	মাত্রা — ১৩৮এব	অর্দ্ধ কাল = ২৭৬
অথবা প্রত্যেক দুই তালি	—	৮০
পোস্তা, প্রত্যেক দুই তালি ...	—	৮০
ধামাব, মাত্রা —	১২২
তেওট, মাত্রা —	১১২
রূপক, মাত্রা —	১০০
আড়াচৌতাল, মাত্রা —	২৬
তেওবা, মাত্রা —	২০৮
ঝাঁপতাল, মাত্রা —	১২২
হুবফাক, মাত্রা —	১৭৬
পঞ্চমসংসারী,	... মাত্রা —	১৮৪

গান-বিশেষে ঐ সকল তাল কখন ঠা, বখন ফ্রত, রূপেও ব্যবহার হইয়া থাকে সেই ঠা ও ফ্রতের অসংখ্য প্রকার গতি হইতে পারে, ও সেই সকল গতিবও নির্দিষ্ট পরিমাণ ঐ মাত্রামানের অন্যান্য অঙ্ক দ্বারা সংকেতিত করা যায়। গানের শব্দলিপির উপরে, তালি কিম্বা মাত্রা = ম. ১০০, অথবা $\frac{1}{2}$ = ম. ১১২, এই প্রকারে লিখিত

হইবে; সেই অঙ্কের উপরে দোলকের ভারটা সরাইয়া দিলে, তাহার দোলনের কালে আবিষ্কারীয় লয় পাওয়া যাইবে। কিন্তু সম্প্রতি আমাদের সংগীতে গীতাদির গতির এরূপ পুঙ্খানুপুঙ্খ বিচারের প্রয়োজন হয় না, যখন হইবে, তখনকার জ্ঞান এই নিয়ম রহিল। উহার বিশেষ প্রয়োজন এই রূপ:—মনে কর, সুর-রচয়িতা অনেক যত্ন ও বিবেচনার সহিত একটা গানে সুর ও তাল সংযোজন করত স্ববলিপি করিলেন; সেই গানটা কি গতিতে গাইলে তাঁহার মনোমত রসের উদ্দীপনা হইবে, তাহা ঐ প্রকাব মাত্রামানের অঙ্কপাত ব্যতীত নির্দিষ্ট হওয়ার উপায়ান্তর নাই। অতএব মাত্রামান অতীব প্রয়োজনীয় বস্তু। কিন্তু এখনও আমাদের প্রচলিত সংগীতে তাহার প্রয়োজন হয় নাই, ও তাহা কেহ ব্যবহার কবিতেও শিখে নাই। স্ববলিপির ব্যবহারের সহিত উহারও প্রয়োজন ক্রমশঃ বৃদ্ধি হইবে, সন্দেহ নাই। সুর-শলাকা (টিউনিং ফর্ক) দ্বারা যেমন সুরের ওজন নির্দিষ্ট হয়, মাত্রামান দ্বারা তেমনি কালের পরিমাণ নির্দিষ্ট হইয়া থাকে।

উপরে যে মাত্রামান যন্ত্রের কথা বলা হইল, তাহা কিছু মহার্ঘ। আমাদের সংগীতে মাত্রামানের প্রয়োজন বৃদ্ধি হইলে, স্বল্প মূল্যের যন্ত্রাদি ক্রমে এই দেশে প্রস্তুত হইতে থাকিবে। সম্প্রতি নিজে নিজে এক প্রকাব “সুরদোলক” দ্বারা মাত্রামান প্রস্তুত করার এক সহজ উপায় বলা যাইতেছে। পৈত্রী কিশা তন্তুল্য কোন সুরের একাথে দেড় পয়সার ওজন পরিমাণ এক ক্ষুদ্র ভার বাঁধিয়া, সেই ভার হইতে ৪৫ ইঞ্চি অন্তরে ঐ সুরের একটা গ্রন্থি দিয়া, সেই গ্রন্থিতে সুরা ধরিয়া দোলাইলে, আন্দাজ এক মিনিটে ১৬০ বার কবিতা হুঁলিবে, তাহা পূর্বোক্ত মাত্রামান যন্ত্রের ১৬০ অঙ্কের সমান। ঐ সুর দোলকের কোথায় কোথায় ধরিয়া দোলাইলে, বাকি অঙ্কগুলি পাওয়া যাইবে, নিম্নে তাহার তালিকা দেওয়া যাইতেছে। যথা:—

ভার হইতে	...	৪৫ ইঞ্চি অন্তরে	=	ম. ১৬০
" "	...	৬১ ইঞ্চি	"	= ম. ১৩৮
" "	...	৯১ ইঞ্চি	"	= ম. ১১২
" "	...	১৩৫ ইঞ্চি	"	= ম. ৯৬
" "	১ ফুট	১৩৫ ইঞ্চি	"	= ম. ৮০
" "	২ ফুট	৬৫ ইঞ্চি	"	= ম. ৬৬
" "	৩ ফুট	১০৫ ইঞ্চি	"	= ম. ৫০

১৬শ পরিচ্ছেদ :—রাগাদির গ্রাম-নিরূপণ ।

প্রথম শিক্ষার্থীদিগকে স্বর সাধনের উপদেশ প্রদান কালীন প্রায়ই দেখা যায় যে, তাহাদের স্বাভাবিক গ্রাম অভ্যাস হইয়া, সারগম জ্ঞান হওয়ার পরও, কড়ি-কোমল স্বর অভ্যাস করা অতিশয় কঠিন হয়। ইহাতেই নিশ্চয় হইয়াছে যে, কড়ি-কোমলযুক্ত ঠাট কখনই স্বাভাবিক নহে। কড়ি-কোমল স্বর বিশুদ্ধ উচ্চারণ করার যে উপায় ঐ প্রসিদ্ধ পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে, তাহা, ও অন্ত্যস্ত কোন উপায়, দ্বারা বিকৃত ঠাট প্রথমশিক্ষার্থীকে সহজে অভ্যাস করাইতে পারা যায় না। কিন্তু, কড়ি-কোমল স্বরবিশিষ্ট গান শুনিয়া, অশিক্ষিত লোকেও অস্বাভাবিক মনে করে না, বরং সন্তুষ্টই হয়; এবং সারগমের সম্পর্ক না রাখিয়া, মুখে মুখে কড়ি-কোমলযুক্ত রাগের গান শিক্ষা দিলে, ছাত্রেরা অনায়াসে শিক্ষা করে। ইহাতে প্রতীত হইতেছে যে, অনেক রাগ-রাগিণীর স্বাভাবিক প্রকৃত ঠাট এখনও বাহির হয় নাই; যাহা প্রচলিত হইয়াছে, তাহা রাগাদির স্বাভাবিক ঠাট নহে, কারণ স্বাভাবিক ঠাট হইলে, স্বরলিপি দ্বারা অনায়াসে প্রথম শিক্ষার্থীরা ঐ ঠাট অভ্যাস করতঃ, তাহাতে গান আদায় করিতে পারিত। ইহাতে কেহ এরূপ বলিতে পারেন যে, এ পর্য্যন্ত কত বিখ্যাত যন্ত্রী ও গায়ক হইয়াছেন, তাঁহারা সর্বদা যে সকল ঠাটে রাগাদি গাইয়া বাজাইয়া গিয়াছেন, তাহা স্বাভাবিক নহে ত কি? ইহার উত্তর এই যে, সারগম জ্ঞান মাত্রও নাই, এমন অনেক লোক অতি প্রসিদ্ধ গায়ক ও যন্ত্রী হইয়াছেন, তাহার ভুরি ভুরি দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়; তাঁহারা বাল্যকাল হইতে তোতাপাখীর ছায় মোখিক অভ্যাস সহকারে গান গাইয়াছেন। পরন্তু সারগম জ্ঞানাভাবে গ্রামজ্ঞান হইতেই পারে না; অতএব তাঁহারা যে ঐ প্রচলিত ঠাটেই গাইতেন, এ কথা কে বলিল? তাহাই এই প্রস্তাবের বিবেচ্য।

যাহারা রাগ-রাগিণীর সারগম ও ঠাট স্থির করিয়াছেন, তাঁহাদের স্বরজ্ঞান থাকিতে পারে; কিন্তু গ্রামবোধ ছিল কি না সন্দেহ*। প্রচলিত রাগের মধ্যে এখনও অনেকের ঠাট নিশ্চয় হয় নাই; সেতরে খাষাজের গত্ ম-এর খরজে বাদিত হইয়া, তাহা সিদ্ধু বলিয়া পরিচিত হয়; ভৈরবী প-এর খরজে বাদিত ও গীত হইয়া, সিদ্ধু-ভৈরবী বলিয়া পরিচিত হয়; সিদ্ধু রি-এর খরজে গীত হইলে, ভৈরবীর ছায় বোধ হয়;

* অধুনা যাহারা গীতাদির স্বরলিপি করেন, তাঁহাদের স্বরজ্ঞান থাকা স্বীকায়া বটে, কিন্তু তাঁহারা রাগাদির প্রচলিত ঠাট পূর্বারাধি অবগত থাকেন বলিয়াই, তদনুসারে গানের সারগম বাহির করেন। এই স্ববজ্ঞান যে যথেষ্ট নহে, তাহার প্রমাণ তাঁহারা পাইবেন, যখন তাঁহারা তাহুবা কি অন্ত কোন যন্ত্রের সহিত বিন্যাসে, অনঙ্গত বাদ্যের গীতেও সারগম বাহির করিবেন, কিংবা ইউরোপীয় বাণ-বাদ্য শুনিয়া তাহার কোন গতের সারগম লিপিবদ্ধ করতঃ, তাহা পুঙ্খকর সহিত মিলাইবেন।

পিলু ম-এর খরজ গীত হইলে, কালাংড়ার জায় বোধ হয়। কিছু কাল পূর্বে বিশেষ বিশেষ লোকের ম-এর খরজই কালাংড়ার স্বাভাবিক ঠাঁট বলিয়া বিশ্বাস ছিল, এবং এখনও অনেকের আছে। বাগেশ্রীর রি ও ধ, আড়ানা ও বাহারের ধ, মালকৌশের ধ ও নি, কেহ বলেন কোমল, কেহ বলেন স্বাভাবিক; ধনশ্রীর ঠাঁট এখনও স্থিরীকৃত হয় নাই, কেহ বলেন তাহার গ মূলতানির জায় কোমল, কেহ বলেন শ্রীর জায় স্বাভাবিক। অনেককে সেতারে ভৈরবীর গত্ সা-এর স্বাভাবিক ঠাঁটে বাজাইতে দেখা গিয়াছে; যাহা ও কথকতা ব্যবসায়ীরা কোমল সুরবিশিষ্ট রাগের গান প্রায়ই স্বাভাবিক ঠাঁটে গাইয়া থাকেন, অথচ কেহই তাহা অস্বাভাবিক বা কুশ্রাব্য মনে করে না।

প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থসকলে রাগাদির যে যে প্রকার ঠাঁট প্রকাশ আছে, আধুনিক ঠাঁটের সহিত তাহার কিছুই এক্য হয় না। “ভিন্ন ষড়্‌জসমুৎপন্নো ভৈরবোপি রি-বর্জিতঃ”*,—ভৈরব, ভিন্ন খরজ হইতে, উৎপন্ন হয়, ইহার তাৎপর্য্য কি? প্রাচীন সংগীতের সা আধুনিক সংগীতের সা হইতে ভিন্ন, কেন না তাহা বিকৃত হইত; প্রাচীন সংগীতের গ্রাম, এবং শুদ্ধ ও বিকৃত স্বর, আধুনিক সংগীত হইতে অনেক ভিন্ন। কিন্তু প্রাচীনকালে যে সকল রাগ-রাগিনী প্রচলিত ছিল, এখনও তাহারা ব্যবহৃত হইতেছে। অধুনা কড়িকোমল সুরবিশিষ্ট রাগসকল যে যে প্রকার ঠাঁটে সম্পাদিত হয়, সেই প্রকার ঠাঁটে নিম্নরূপ কোন রাগই কি সে কালে ছিল না? এমন কখনই হইতে পারে না। সে কালে যখন এত প্রকার রাগ প্রচলিত ছিল, তাহাদের কেহ না কেহ আধুনিক মতের ভৈরব, ভৈরবী কিংবা কানডার জায় কোমল ঠাঁটে অবশ্রুই গীত ও বাদিত হইত। কিন্তু ঐ প্রকার কোমল ঠাঁট প্রাচীন মতের গ্রাম মধ্যে প্রাপ্ত হওয়া যায় না। ইহাতেই নিশ্চয় হইতেছে যে, ঐ প্রকার কোমল ঠাঁট সেকালে অল্প কোন কৌশলে নির্বাহ হইত। সেই জন্ত সন্দেহ হয় যে, অধুনা কোমল সুরযুক্ত রাগ-রাগিনীর যে প্রকাব ঠাঁট প্রচলিত আছে, তাহা উহাদের প্রকৃত ঠাঁট নহে।

এক্ষণে দেখিতে হইতেছে যে, প্রাচীন মতে স্বর প্রকরণের মধ্যে এমন কোন কৌশল প্রাপ্ত হওয়া যায় কি না, যদ্বারা স্বাভাবিক গ্রামকে নানা প্রকার ঠাঁটে পরিণত করা যাইতে পারে। উত্তর পাওয়া যায় :—স্বর-গ্রামের মুচ্ছনাই সেই কৌশল। প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থ সকলে রাগ-রাগিনীর যে প্রকার মুচ্ছনা নির্দেশিত আছে, তদ্বারা রাগের ঠাঁট অনেক সময়ে নির্ণয় হয় না, ইহা সত্য বটে; তাহার কতক কারণ গ্রন্থকারদিগের লিখার দোষ; কতক কারণ রাগাদির প্রাচীন মূর্তির পরিবর্তন। মুচ্ছনার সহিত প্রচলিত ভিন্ন ভিন্ন ঠাঁটের বিরূপ। স্বল্পর সামঞ্জস্য রহিয়াছে, তাহা নিয়ে

প্রদর্শিত হইতেছে। ইহাতে আধুনিক সঙ্গীতের স্বাভাবিক গ্রামই ব্যবহার হইবে ; প্রাচীন কালীয় ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম রাগাদির আধুনিক মূর্তির উপযোগী নহে। পূর্বে ওয় পরিচ্ছেদে স্বরগ্রামের বিবরণে উক্ত হইয়াছে যে, গ্রামস্থ স্বরসমূহের মধ্যস্থিত পূর্ণ ও অর্দ্ধ, এই দুই প্রকার অন্তরের ভিন্ন ভিন্ন ব্যবস্থাপনে, গ্রামের বিভিন্ন অবস্থা হয়, তাহাকেই ঠাট বলে। সেই ঠাট অধুনা কড়ি-কোমল যোগেই নিম্পন্ন হইতেছে। অতএব ঠাট বিভিন্ন হওয়ার মূল কারণ গ্রামের পূর্ণ ও অর্দ্ধান্তরের স্থান-ভেদ। নিম্নে দৃষ্টি হউক* ; যথা :—

১. স-^১স-^২স-^৩গ+^৪ম-^৫প-^৬ধ-^৭ন+স^৮। { স্বাভাবিক ঠাট ।
সা-মূর্ছনা ।

২. { স-^১র+^২গো-^৩ম-^৪প-^৫ধ+^৬নো স^৭।—সিদ্ধুব ঠাট ।
র-^১গ+^২ম-^৩প-^৪ধ-^৫ন+^৬স-^৭র^৮।—রি-মূর্ছনা ।

৩. { স+^১রো-^২গো-^৩ম-^৪প+^৫ধো-^৬নো-^৭স^৮।—ভৈরবী ঠাট ।
গ+^১ম-^২প-^৩ধ-^৪ন+^৫স-^৬ব-^৭গ^৮।—গ-মূর্ছনা ।

৪. { স-^১র-^২গ-^৩মো+^৪প-^৫ধ-^৬ন+^৭স^৮।—ইমনেব ঠাট ।
ম-^১প-^২ধ-^৩ন+^৪স-^৫র-^৬গ+^৭ম^৮।—ম-মূর্ছনা ।

৫. { স-^১র-^২গ+^৩ম-^৪প-^৫ধ-^৬নো-^৭স^৮।—ঝিঝোটার ঠাট ।
প-^১ধ-^২ন+^৩স-^৪র-^৫গ+^৬ম-^৭প^৮।—প-মূর্ছনা ।

৬. { স-^১র+^২গো-^৩ম-^৪প+^৫ধো-^৬নো-^৭স^৮।—কানডার ঠাট ।
ধ-^১ন+^২স-^৩র-^৪গ+^৫ম-^৬প-^৭ধ^৮।—ধ-মূর্ছনা ।

৭. { স+^১রো-^২গো-^৩ম+^৪পো-^৫ধো-^৬নো-^৭স^৮।—অপ্রচলিত ।
ন+^১স-^২র-^৩গ+^৪ম-^৫প-^৬ধ-^৭ন^৮।—নি-মূর্ছনা ।

উক্ত নি-মূর্ছনা দরবারি তোড়ির ঠাট ছিল বলিয়া বোধ হইতে পারে ; আধুনিক

* কসি পূর্ণান্তরের সঙ্কেত, যোগ-চিহ্ন অর্দ্ধান্তরের সঙ্কেত। ১২ অঙ্ক সাতটি অন্তরের দ্বারা।
রাগের ওকার কোমলের, ও ঙ্কার কড়ির, সঙ্কেত।

কালে তাহা পরিবর্তিত হইয়া থাকিবে । এতদ্ব্যতীত আরও যে কয়েকটা ঠাট বাকী
রহিল, তাহা বিকৃত মুর্ছনা দ্বারা নিম্নরূপ হয় । যথা :—

১. $\begin{cases} \overset{১}{স} + \overset{২}{রো} + - \overset{৩}{গ} + \overset{৪}{ম} - \overset{৫}{প} + \overset{৬}{ধো} - \overset{৭}{নো} - \overset{৮}{স} \end{cases}$ ।—ভৈরবের ঠাট ।
 $\begin{cases} \overset{১}{গ} + \overset{২}{ম} + - \overset{৩}{পী} + \overset{৪}{ধ} - \overset{৫}{ন} + \overset{৬}{স} - \overset{৭}{র} - \overset{৮}{গ} \end{cases}$ ।—বিকৃত গ-মুর্ছনা ।
২. $\begin{cases} \overset{১}{স} + \overset{২}{রো} + - \overset{৩}{গ} + \overset{৪}{ম} - \overset{৫}{প} + \overset{৬}{ধো} - \overset{৭}{ন} + \overset{৮}{স} \end{cases}$ ।—কাল্যাণের ঠাট ।
 $\begin{cases} \overset{১}{গ} + \overset{২}{ম} + - \overset{৩}{পী} + \overset{৪}{ধ} - \overset{৫}{ন} + \overset{৬}{স} - \overset{৭}{রী} + \overset{৮}{গ} \end{cases}$ ।—বিকৃত গ-মুর্ছনা ।
৩. $\begin{cases} \overset{১}{স} - \overset{২}{র} + \overset{৩}{গো} - \overset{৪}{ম} - \overset{৫}{প} + \overset{৬}{ধো} + - \overset{৭}{ন} + \overset{৮}{স} \end{cases}$ ।—পিলুর ঠাট ।
 $\begin{cases} \overset{১}{ধ} - \overset{২}{ন} + \overset{৩}{স} - \overset{৪}{র} - \overset{৫}{গ} + \overset{৬}{ম} + - \overset{৭}{পী} + \overset{৮}{ধ} \end{cases}$ ।—বিকৃত ধ-মুর্ছনা ।
৪. $\begin{cases} \overset{১}{স} + \overset{২}{রো} - \overset{৩}{গো} - \overset{৪}{মী} + \overset{৫}{প} + \overset{৬}{ধো} - \overset{৭}{নো} - \overset{৮}{স} \end{cases}$ ।—দরবারি-তোড়ির ঠাট ।
 $\begin{cases} \overset{১}{গ} + \overset{২}{ম} - \overset{৩}{প} - \overset{৪}{ধী} + \overset{৫}{ন} + \overset{৬}{স} - \overset{৭}{র} - \overset{৮}{গ} \end{cases}$ ।—বিকৃত গ-মুর্ছনা ।
৫. $\begin{cases} \overset{১}{স} + \overset{২}{বো} - \overset{৩}{গো} - \overset{৪}{মী} + \overset{৫}{প} + \overset{৬}{ধো} - \overset{৭}{ন} + \overset{৮}{স} \end{cases}$ ।—মলতানির ঠাট ।
 $\begin{cases} \overset{১}{গ} + \overset{২}{ম} - \overset{৩}{প} - \overset{৪}{ধী} + \overset{৫}{ন} + \overset{৬}{স} - \overset{৭}{রী} + \overset{৮}{গ} \end{cases}$ ।—বিকৃত গ-মুর্ছনা ।

শ্রী, গোরী, পুরবী, পরজ প্রভৃতি রাগাদি বিকৃত সা-মুর্ছনায় নিম্নরূপ হয়, এবং
প্রচলিত ঠাটই উদ্ভবের স্বাভাবিক । মুর্ছনাও তিন জাতি :—ঔড়ব, খাড়ব ও
সম্পূর্ণ । হিন্দোল, ভূপালী, বৃন্দাবনী-সারঙ্গ, প্রভৃতি রাগ ঔড়ব সা-মুর্ছনা সত্ত্ব : ।
ললিত, বসন্ত, মেঘ, মারোজা, পুরিয়া প্রভৃতি রাগ খাড়ব সা-মুর্ছনা সত্ত্ব : ।

৬. $\begin{cases} \overset{১}{স} - \overset{২}{গো} - \overset{৩}{ম} - \overset{৪}{ধো} - \overset{৫}{নো} - \overset{৬}{স} \end{cases}$ ।—মালকৌশ ঠাট ।
 $\begin{cases} \overset{১}{গ} + \overset{২}{ধ} - \overset{৩}{প} - \overset{৪}{ম} + \overset{৫}{স} - \overset{৬}{র} - \overset{৭}{গ} \end{cases}$ ।—ঔড়ব গ-মুর্ছনা ।

উল্লিখিত কয়েক প্রকার ঠাটে শত সহস্র প্রকার রাগ-রাগিনীলিখা বাইতে পারে ।*

* রাজা শৌরীশ্রমোহন ঠাকুর মহাশয়, স্বরগ্রামের মধ্যে অর্দ্ধাঙ্গের নানাবিধ স্থানভেদ করিয়া ঔড়ব,
খাড়ব ও সম্পূর্ণ, এই তিন জাতির সহিত উলটপালট ক্রমে শতাধিক প্রকার ঠাট প্রস্তুত পূর্বক, তাহা হিন্দু
সঙ্গীতের ব্যবহাৰ্য বলিয়া যে পুস্তক প্রকাশ করিয়াছেন, তদ্বাচা সাধারণকে আশ্চর্য্যে ভুজিত করা হইবে ।
এতপ্রকার ঠাটের কোনই অর্থ নাই, এবং তাহা হিন্দু সঙ্গীতে ব্যবহারও হয় না । যে কয়েক প্রকার ঠাট গণ্য
ব্যবহার হয় তাহাই পরে প্রদর্শিত হইল ।

এই রূপে, রাগাদি লিখিবার জন্য যে নতুন গ্রামের উৎপত্তি স্থির করা যাইতেছে, হিন্দু সংগীতের প্রাচীন মতের সহিত ইহার উত্তম সামঞ্জস্য হয়। মুচ্ছনার যদি কোন কাব্যিক অর্থ থাকে, তাহা হইলে উহাই তাহার আশা ব্যবহার বলিয়া বোধ হইতেছে। তবে যদি কেহ মুচ্ছনার অন্য প্রকৃতার্থ আবিষ্কৃত করেন, তাহা হইলেও, প্রাচীন মতের সহিত প্রস্তাবিত উপপত্তির কেবল সামঞ্জস্য মাত্র হইবে না; এবং তাহাতে ঐ উপপত্তিরও কোন হানি হইবে না; তাহার বিচার ক্রমে হইতেছে।

কোমল-গ ও কোমল-নি যুক্ত ঠাটে যে সকল রাগিণী গীত হইতেছে, যেমন সিন্ধু, কাফী, সাহানা, আডানা, ইত্যাদি, স্বাভাবিক গ্রামই তাহাদের প্রকৃত ঠাট, কেবল র-তে তাহারা আরম্ভ ও সমাপ্ত হয়—প্রাচীন মতে যাহাকে গ্রহ ও ত্রাস বলে। গ্রহ ও ত্রাসের এই প্রকার অর্থই যুক্তিসঙ্গত বোধ হয়, নতুবা অন্য কি অর্থ, তাহা বুঝা যায় না। ঐ সকল রাগিণীতেই রি বাদী ও ধ সখাদী; এই রূপে বাদী, সখাদী প্রভৃতিরও অর্থ ও প্রয়োজন উপলব্ধি হয়। রি-এর সহিত ধ-এর মিল রাখার কারণ ঐ সকল রাগিণীতেই ধ কে এক অংশ কড়া করিয়া লইতে হয়, নতুবা উহা রি-এর পূর্ণ সখাদী (পঞ্চম) হয় না। ঐ প্রকার রাগসকলকে রি-মুচ্ছনা অথবা রি-ঠাটের রাগ বলা যাইতে পারে।

অত্যাগত রাগ সম্বন্ধেও ঐরূপ, অর্থাৎ কেহ গ-ঠাটের, কেহ প-ঠাটের, কেহ ধ-ঠাটের রাগ।

ভৈরবী গ-ঠাটের রাগিণী; স্বাভাবিক গ্রামই উহার প্রকৃত ঠাট; গ উহার অংশ, গ্রহ ও ন্যাস; অর্থাৎ উহা উপর নীচে সর্বত্র বিচরণপূর্বক গ-এর উপরে বিশ্রাম লয়, ও সমাপ্ত হয়।

প্রস্তাবিত উপপত্তির বিকল্পে আশু এই এক আপত্তি হইতে পারে যে, কোমল ঠাটে বিকৃত সুরগুলির সহিত সা-এর যে সম্বন্ধ জন্মিয়াছে, যে সম্বন্ধ অনুসারে উহাদিগকে চিনা যাইতেছে, উক্ত অভিনব ঠাটে বিকৃত সুরবিশিষ্ট রাগাদি গীত ও বাদিত হইলে, ঐ সম্বন্ধ লোপ পাইয়া তাহারা বেহুঁরা ও বিরস হইয়া যাইবে। অধুনা যে বাত্যানুসারে তাম্বুয়া মিলাইয়া তাহাব সহিত গাওয়ার প্রথা প্রচলিত, সেই রূপ সঙ্গতের সহিত উক্ত অভিনব রীতিতে রাগাদি গাইলে, উল্লিখিত সম্বন্ধের ব্যাঘাত হইয়া রাগ বেহুঁরা হইতে পারে। কিন্তু ১৩শ পরিচ্ছেদে তাম্বুবার সুর বাদ্যের যে নতুন পদ্ধতির প্রস্তাব করা হইয়াছে, সেই নিয়মে আবদ্ধ তাম্বুবার সঙ্গতে গীতাদি গাইলে, উক্ত রসহীনতার কোন আশঙ্কা থাকে না।

বর্তমান পরিচ্ছেদে রাগাদির যে অভিনব ঠাঁটের প্রস্তাব করা হইতেছে, তাহাতে কেবল গীত ও গতাদি স্বরলিপিবদ্ধ করার পদ্ধতিতেই যে-কিছু বিভিন্নতা হইতেছে ; প্রত্যুত, গাইতে ও শুনিতে সকলেই সমান । এক্ষণে প্রশ্ন হইতে পারে যে, গাইতে ও শুনিতে যদি সকল সমান, তবে এই নূতন পদ্ধতির প্রয়োজন ও উপকার কি ? তাহার উত্তর এই যে, কোন্ পদ্ধতি নূতন, কোন্ পদ্ধতি প্রাচীন, তাহার নিশ্চয় নাই । যে পদ্ধতিকে প্রাচীন মনে করিতেছ, অর্থাৎ ইতিপূর্বে আমার ও অন্যান্য ব্যক্তির প্রণীত সংগীত গণ্ডে রাগাদি যে পদ্ধতিতে লিখিত হইয়াছে, সেই পদ্ধতির ঠাঁট প্রাচীন আর্ষাদিগের সময়ে প্রচলিত থাকার কোন প্রমাণ নাই ; বরং না থাকারই কতক প্রমাণ পাওয়া যায়, তাহা পূর্বে ব্যক্ত হইয়াছে । আর বিশেষ কোন পদ্ধতি প্রাচীন হইলেই বা কি ? আমাদের দেশে বিজ্ঞানের নিয়মে সংগীতের চর্চা হওয়া এখনও আরম্ভ হয় নাই ; তাহার এই স্বত্বপাত হইয়াছে মাত্র ; এবং সংগীতের জ্ঞান ব্যাকরণ এই প্রস্তুত হইতেছে । অতএব এখন হইতেই বিজ্ঞানানুসারিত পদ্ধতি ব্যবহৃত হওয়া উচিত, কারণ তাহাই স্বাভাবিক ও সহজ । প্রথমেই ব্যক্ত হইয়াছে যে, প্রথম শিক্ষার্থীদের কড়ি-কোমল স্বর বিশুদ্ধ উচ্চারণ করিতে অতিশয় কঠিন হয় । প্রস্তাবিত ঠাঁটে লিপিবদ্ধ স্বর দৃষ্টে শিক্ষার্থীগণ অতি সহজে গাইতে পারে, ইহা সামান্য উপকার নহে । অতএব যে পদ্ধতি সর্বাপেক্ষা সহজ, তাহাই স্বাভাবিক ও অবলম্বনীয় । স্বাভাবিক গ্রামের মধ্যে যদ্যপি প্রয়োজনীয় কড়ি-কোমল পাওয়া যায়, তজ্জন্য অন্যত্র যাইবার প্রয়োজন কি ? স্বাভাবিক গ্রাম মধ্যে যে সকল কড়ি-কোমল পাওয়া যায়, তাহাকে বিকৃত স্বর বলা যায় না । স্বাভাবিক গ্রাম মধ্যে যে স্বর পাওয়া যায় না তাহাই বাস্তবিক, বিকৃত ।

হিন্দুস্থানে স্বরলিপি দেখিয়া গান বাজ শিক্ষা করার রীতি না থাকাতে, উল্লিখিত বিষয়ের আলোচনা হয় নাই । অধুনা রাগাদির যে প্রকার ঠাঁট প্রচলিত দৃষ্ট হয়, তাহা সমস্তই বীণকার, রবাবী, সেতারী প্রভৃতি যন্ত্রাদিগের বাদন-প্রথানুসারেই নিরূপিত হইয়াছে । ঐ সকল যন্ত্র একপে গঠিত নহে যে, যে স্বর ইচ্ছা, তথা হইতেই, অর্থাৎ য-সে স্বরকে খরজ করিয়া, রাগাদি বাদন করা যায় ; সেই জন্তই একটি স্থান নির্দিষ্ট হইয়া, তথা হইতেই সকল রাগ উত্থাপিত হওয়ার প্রথা হইয়াছে ; এবং রি-মুচ্চনা, গ-মুচ্চনা প্রভৃতি ভিন্ন ভিন্ন স্বরের গ্রাম ব্যবহৃত না হইয়া, তাহাদের পবিবর্তে কড়ি-কোমলযুক্ত ঠাঁটের উদ্ভব হইয়াছে । সেই হইতেই বোধ হয় রাগাদির প্রাচীন সাংগ্ৰহ পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে ।

কড়ি-কোমল স্বর গায়ক ও বাদকদিগের মধ্যে যে প্রকার অনিশ্চিত ওজনে ব্যবহৃত

হইতেছে, এরূপ অনিশ্চিত অবস্থায় বিরূত স্বরবিশিষ্ট রাগাদির স্বাভাবিক স্বরজনশক্তি প্রতিপন্ন হইতে পারিত না। তোড়ি, ভৈরবী, প্রভৃতিতে সাতখানি স্বরের মধ্যে চারি খানি বিরূত হইয়াও, কিছুই অস্বাভাবিক শুনায় না; বরং সাধারণের কেমন প্রিয়! কিন্তু দরগারি-তোড়ির সব অঙ্গ ভৈরবীর জায় হইয়াও, কেবল কড়ি ম-এর জন্ত অস্বাভাবিক হইয়াছে; 'ও সেই হেতু সমজ্জদার ভিন্ন সাধারণের প্রিয় হইতে পারে নাই। উক্ত অনিশ্চয়তা ঢাকিবার জন্তই, বিরূত স্বরের উপর এতাদিক কম্পন ও মিড় প্রয়োগের প্রথা হইয়া পড়িয়াছে। পরন্তু যে প্রকার নূতন ঠাটের প্রস্তাব হইতেছে, তাহাতে প্রত্যেক বিরূত স্বর নির্দিষ্ট ওজনে দণ্ডায়মান হইতেছে। এই সুবিধা অপ্রয়োজনীয়, কিম্বা সামান্য নহে। এই সকল কারণে প্রস্তাবিত পদ্ধতি সকলাপেক্ষা স্বাভাবিক বলিয়া বিবেচনা হয়।

ভৈরব, কালাংড়া, পিলু, তোড়ি প্রভৃতি রাগাদির যে নূতন ঠাট প্রদর্শিত হইয়াছে, অনেকে তাহা প্রচলিত ঠাটাপেক্ষা কঠিন মনে করিতে পারেন; কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে। ঐ সকল বিরূত যুক্তনার ঠাট যে অতিশয় কঠিন, তাহার সন্দেহ নাই; অনেক অধ্যবসায় ও যত্নে উহা আয়ত্ত হয়; এই জন্তই উহাদের বিরূত নাম দেওয়া হইয়াছে। সর্ব্বদা শুনা অভ্যাস থাকাতোই, লোকে ঐ সকল রাগের গান মুখে মুখে অনায়াসে আদায় করিতেছে বটে; কিন্তু কানে না শুনিয়া, কেবল স্বরলিপি দেখিয়া উহাদিগকে অভ্যাস করিতে হইলে, প্রস্তাবিত অভিনব ঠাটই সর্ব্বাপেক্ষা সহজতম বোধ হইবে।

এই পদ্ধতির লিখন প্রণালীর সহিত সেতারাদি যন্ত্রের কি প্রকার সামঞ্জস্য হইবে, তাহা পূর্ব পরিচ্ছেদে প্রকটিত হইতেছে। এই নূতন পদ্ধতির প্রতি সংস্কারবদ্ধ প্রাচীন শ্রেণীর সংগীত-বেত্তাদিগের মতামতের জন্ত উৎকণ্ঠিত হইবার প্রয়োজন নাই; কাবণ তাঁহাদের এক পথ দিয়া গমনাগমনের অভ্যাস হইয়া গিয়াছে; তাহারা অপরিচিত নূতন পথ কখনই স্বগম দেখিবেন না। যাহাদের এখনও কোন পথ দিয়া যাওয়া আসার অভ্যাস হয় নাই, তাহারা ঐ উভয় পথ দিয়া গমনাগমন করত যে পথ অধিক সহজ ও তৃপ্তিকর মনে করিবে, তাহাই সর্ব্বসাধারণ্যে গৃহীত হইবে। প্রস্তাবিত পদ্ধতি যদি সর্ব্বসাধারণের নিকট সমাদৃত হয়, তাহা ভবিষ্যতে তদনুসারে গীতাদি লিপিবদ্ধ করত প্রচার করা যাইবে। আপাতত উদাহরণের জন্ত দুই চারিটি মাত্র গান দেওয়া হইয়াছে; এং তাহা নূতন ও পুৰাতন দুই পদ্ধতিতেই লিপিবদ্ধ হইবে। বাহার যে পদ্ধতি সহজতর বোধ হইবে, তিনি তাহা দেখিয়া অভ্যাস করিবেন।

১৭শ পরিচ্ছেদ :— ষড়্‌জ-পরিবর্তন, ও ষড়্‌জ-সংক্রমণ ।

যন্ত্রাদির মধ্যে এক সুর ত্যাগ করিয়া অন্য সুরকে খরজবৎ গ্রহণ করত, তাহা হইতে গ্রাম উত্থাপন পূর্বক, তাহাতেই গীতাদি সম্পাদন করাকে “খরজ পরিবর্তন” অথবা খরজান্তর করণ কথা যায়। এতদ্দেশে বহু সপ্তকবিশিষ্ট বাস্তব যন্ত্র, ও স্বরলিপির ব্যবহার না থাকাতে, খরজ পরিবর্তনের রীতি প্রচলিত হয় নাই ; এবং সঙ্গীতবেত্তারাও তাহার নিয়ম অবগত নহেন। কিন্তু হিন্দু সঙ্গীতের খরজ পরিবর্তন যে একবারে নাই, তাহা নহে ; গোপন ভাবে আছে। সেতারের গতে কখন কখন খরজ পরিবর্তন হয়, তাহা অনেকেই জ্ঞাত নহেন। ভৈরবী, খাম্বাজ, পিলু প্রভৃতি রাগিণী অনেক সময়ে খরজ পরিবর্তন হইয়া গীত ও বাদিত হইয়া থাকে।

খরজ পরিবর্তনের প্রয়োজন ও উপকার অনেক। মনে কর, এস্রারের সঙ্গীতের সহিত গাইবার ইচ্ছায় সুর মিলাইয়া দেখা গেল যে, উহার সা-সুরে গান ধরিলে বড় চড়া হয় ; কিন্তু প-সুরে ধরিলে গাইবার যথেষ্ট সুবিধা হয় ; কিম্বা সা-সুরে ধরিলে বড় খাদ হয় ; ম-সুরে ধরিলে সুবিধা হয়। গায়ক সেই সেই সুবিধাকর সুর খরজবৎ গ্রহণে, তাহাতেই গান ধরিয়া অনায়াসে গাইতে পারিবে ; কিন্তু যন্ত্রীকে সেই প কিম্বা ম হইতে গান ধরিয়া বাজাইতে হইলে, সা-এর গ্রামএ প কিম্বা ম-এর উপর ণাপন করিতে হইবে। পরন্তু প্ররজান্তর করণের ফিকির না জানিলে, যন্ত্রী সহসা তাহা করিয়া ঐ রূপ গানের সহিত সঙ্গত করিতে পারেন না। সেই কৌশল আর কিছুই নহে ; ৩য় পরিচ্ছেদে বলিয়াছি যে, স্বাভাবিক গ্রামের সাতটি অন্তরের মধ্যে, তৃতীয় ও সপ্তম স্থানীয় অন্তর দুইটা অর্দ্ধস্বব, ও বাকী পাঁচটি অন্তর পূর্ণস্বর ; অত্যাশ্চর্য্য সুরকে খরজ করিয়া, সেই পর্দা হইতে উল্লিখিত অন্তরের নিয়মে অত্যাশ্চর্য্য পর্দাগুলি আবশ্যক-মত সরাইয়া লইলেই, খরজান্তর করা হয়। ইহাতে সমস্ত পর্দা স্থানান্তর করিতে হয় না ; আবশ্যকমত দুই চারি খানা পর্দাকে কড়ি কিম্বা কোমল করিলেই কার্য্য সিদ্ধ হয়, তাহা কি রূপ, পরে ব্যক্ত হইতেছে।

কণ্ঠ পর্দা নাই, সকল সুর হইতেই সহজে গ্রামোচ্চারণ করা যায় ; ইহাতে কণ্ঠসঙ্গীতে খরজ পরিবর্তনের অপ্রয়োজন মনে হইতে পারে। কিন্তু তাহা নহে ; কণ্ঠের

সহিত সর্বদাই যন্ত্রের সঙ্গত হয় ; এবং গলায় যে রূপ গাওয়া যায়, যন্ত্রেও অবিকল তদ্রূপ বাজাইতে হয়। অতএব স্বরলিপিতে বর্গ সঙ্গীতের সহিত যন্ত্র সঙ্গীতের সামঞ্জস্য রাখার কারণ, গান সকল খরজাস্তর ভেদ করিয়া লিখার বিশেষ প্রয়োজন ; কেননা তাহা হইলে ঐ কণ্ঠ সঙ্গীত দেখিয়া যন্ত্রও গানের সহিত বাজাইতে পারা যায়। ভারতীয় যন্ত্রাদি সেক্ষেপ নহে বলিয়া খরজ পরিবর্তনের সুবিধা হয় না, পূর্বেই বলিলাম ; অতএব এক্ষণে তাহার কার্য, যন্ত্রের তার উচ্চ নীচ করিয়া, বাঁধিয়া নির্বাহ হইতেছে। কিন্তু কি ওজনে গান ধরা উচিত, তাহা গানের স্বরলিপিতে প্রকাশ থাকা নিতান্ত কর্তব্য। কণ্ঠের সুবিধার জন্ত সাংকেতিক স্বরলিপিতে খরজ পরিবর্তন করিয়া গীতাদি লিখার বিশেষ প্রয়োজন হয়, কেননা ঐ স্বরলিপি কণ্ঠ ও যন্ত্র, দুই-এরই সম্পূর্ণ উপযোগী। সার্গম স্বরলিপিতে সেই রূপ করিয়া লিখার প্রয়োজন হয় না ; কারণ সার্গম স্বরলিপি কেবল কণ্ঠেরই উপযোগী, যন্ত্রের নহে।

খরজ পরিবর্তনের উপপত্তি অর্থাৎ মূল নিয়ম এই রূপ :—রি-কে খরজ করিলে গ রিখব হইতে পারে, কেননা রি হইতে গ পূর্ণস্বর। কিন্তু ম ঐ খরজের গান্ধার হইতে পারে না, কেননা গ হইতে ম অর্দ্ধস্বর ; কিন্তু রিখব হইতে গান্ধার পূর্ণস্বর হওয়া উচিত ; অতএব ম-এ আর অর্দ্ধাস্তর যোগ করত উহাকে পূর্ণস্বর করিলে কড়ি-ম হয় ; ঐ কড়ি-মই রি-বাড়্জিক গ্রামের গান্ধার। প ঐ গ্রামের মধ্যম, কেননা গ হইতে ম-এর ত্রায়, কড়ি-ম হইতে প অর্দ্ধস্বর। ধ ঐ গ্রামের পঞ্চম ; ও নি উহার ধৈবত। কিন্তু সা ঐ গ্রামের নিখাদ হইতে পারে না, কেননা নি হইতে সা অর্দ্ধস্বর ; এদিকে ধৈবত হইতে নিখাদ পূর্ণস্বর হওয়া কর্তব্য ; অতএব ঐ সা-এ আর অর্দ্ধাস্তর যোগ করত উহাকে পূর্ণস্বর করিলে কড়ি-সা হয়, —ঐ কড়ি-সাই রি-বাড়্জিক গ্রামের নিখাদ ; কড়ি সা হইতে রি অর্দ্ধস্বর, বাহা নিখাদ হইতে উচ্চ খরজের ত্রায় অস্তর। এক্ষণে দেখ, রি-এর খরজে দুইটি কড়ি লাগে, ম ১ ৮ ও সা ৮ ; যথা পার্শ্বে। এই রূপে প্রয়োজন-সাধারে কোন স্বরকে অর্দ্ধাস্তর উচ্চ, অর্থাৎ কড়ি, কোন স্বরকে অর্দ্ধাস্তর নীচ, অর্থাৎ কোমল, করিয়া খরজাস্তর করিতে হয়। অচল ঠাট যন্ত্র যন্ত্রে সহজে খরজ পরিবর্তন করা যায় ; কেননা উহাতে বাবতীয় বিকৃত স্বরগুলির পর্দা উপস্থিত থাকে। অচলস্মারিক গ্রামের সা ব্যতীত অন্যান্য স্বরকে খরজ করিয়া, তাহা

রি	সা
সী	নি
	/
	সা
	নি—ধ
	ধ—প
	প—ম
মী	গ
	/
	ম
	গ—রি
	রি—সা

হইতে পূর্ণস্বরিক রীতিতে স্বাভাবিক গ্রাম প্রস্তুত করিতে হইলে কোন্ কোন্ সুরের
খরজে কি কি সুর বিকৃত করিয়া লইতে হয়, নিয়ে তাহার তালিকা প্রদত্ত হইতেছে।

স্বাভাবিক সুরের খরজ।

প খবজে	১ কডি	.	ম#।
বি ,, ..	২ কডি	...	ম# ও সা#।
ধ ,, ...	৩ কডি	..	ম#, সা ও প#।
গ ,, ..	৪ বডি	..	ম#, সা#, প# ও বি#।
নি ,, ...	৫ কডি	..	ম#, সা#, প#, বি# ও ধ#।
ম ,, ...	১ ফোনল	...	নিঃ।

বিকৃত সুরের খরজ।

কোমল-নি খবজে	২ কোমল	.	নিঃ ও গঃ।
,, গ ,, .	৩ কোমল	.	নিঃ, গঃ, ও ধঃ।
,, ধ ,, ..	৪ কোমল	..	নিঃ, গঃ, ধঃ, ও বিঃ।
,, বি ,, ...	৫ কোমল		নিঃ, গঃ, ধঃ, বিঃ, ও পঃ।
,, প ,, ..	৬ কোমল	..	নিঃ, গঃ, ধঃ, বিঃ, পঃ, ও সাঃ।
কডি ম খবজে	৬ কডি		ম#, সা#, প#, বি#, ধ# ও গ#।

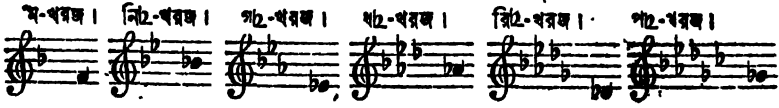
সাংকেতিক স্বরলিপিতে মঞ্চের উপর ঐ সকল কডি কোন্ স্থলে কি রূপে প্রয়োগ
হয়, তাহা নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে।

খরজ পরিবর্তনের প্রয়োজনীয় কডি কোমল চিহ্ন সকল মঞ্চের আদিতে কুঞ্ঝিবা
ও তালারকের মধ্যস্থলে প্রযুক্ত হইয়া থাকে। ঐ স্থানে স্থাপিত কডি কোমল চিহ্নেব
এই অর্থ যে, তন্নির্দিষ্ট তাবৎ সুরকে তাহাদের যাবতীয় অষ্টমের সহিত গীতাদিব
আদ্যোপান্তে কডি বা কোমল করিতে হয়। তখন ঐ সকল কডি ও কোমল চিহ্নকে
‘খরজ সূচিকা’ নামে কহা যায়, অর্থাৎ তদ্বারা গ্রামের কোন্ সুরটা খরজ, তাহা
জ্ঞাপন হয়। যথা :—

প-খরজ। রি-খরজ। ধ-খরজ। গ-খরজ। নি-খরজ। ১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬



কোমল-বোটেগ খরজ-বদল ।



উক্ত কোমল-প খরজে সা-এর অর্থ স্বাভাবিক নি, অর্থাৎ উচ্চারণ করিলেই কোমল-সা হয় । এমতাবস্থায় স্বাভাবিক নি ঐ স্থানে না লিখার তাৎপর্য এই :—নি-এর নাম একবার কোমল বলিয়া ব্যবহার হইয়াছে, আবার ঐ নাম ব্যবহার করিলে, একই নাম দুইবার হয়, এদিকে স-এর নাম একবারও ধরা হয় না । ইহা উচিত নহে ; গ্রামে সকল সুরেই নাম একবার করিয়া ধরা উচিত । উক্ত কড়ি-ম খরজে কড়ি-গ-এর অর্থ স্বাভাবিক ম, অর্থাৎ ম উচ্চারণ করিলে কড়ি-গ হয় ; কারণ গ হইতে ম অর্ধস্বর উচ্চ, তজ্জগ ম-কে কড়ি-গও বলা যায় । ইহাও উপরের লিখিত কারণে ঐ রূপ লিখার প্রয়োজন হয় ।

যে স্থলে মঞ্চের অপর স্থানে, কোন পদের মধ্যে, কড়ি কোমল চিহ্ন থাকে, তখান তাহাদিগকে ‘আকস্মিক’ বলা যায় । তদ্বারা কেবল সেই পদের মধ্যগত সুরই বিকৃত করিতে হয়, অল্প পদের নহে ।

খরজ পরিবর্তনের নিয়ম সাংকেতিক স্বরলিপির ব্যবহার্য্য হইলেও হিন্দু সঙ্গীতের বর্তমান অবস্থায় উহার প্রয়োজন অতি অল্প ; কারণ আমাদের প্রচলিত বাণ্য যন্ত্রাদিতে সহসা খরজ পরিবর্তন করার সুবিধা নাই । অতএব এক্ষণে স্বরলিপিতে গীতাদি খরজান্তর করিয়া লিখিয়া স্বরলিপি কঠিন করা উচিত বিবেচনা হয় না । যে খরজের ওজনে গান ধরিতে হইবে, এক্ষণে বাণ্য যন্ত্রের তারাদি সেই ওজনে মিলাইয়া বাঁধা ভিন্ন উপায়ান্তর নাই । পরন্তু ইহাতে সর্বদাই এই অসুবিধা হয় যে, উক্ত ওজনের খরজে যন্ত্র বাঁধিতে ঠাইলে, তার ছিঁড়িয়া যায় ; আবার খরজ অধিক নিম্ন হইলেও, যন্ত্রের আওয়াজ উপযুক্ত মত না হইয়া ভং ভং করিতে থাকে । এই হেতু একই ওজনের খরজে সকল প্রকার গান গাইতে বাধ্য হইতে হয় ; তাহাতে গান বিশেষে উচিত মত রসের আবির্ভাব হয় না । আমাদের সঙ্গীতে এই সকল অসুবিধা যত দিন না মোচন হইবে, তত দিন গায়কের অদৃষ্টে সকল প্রকার গান গাইয়া সহসা জমান ঘটিবে না । এই কারণ বশতই এরূপ ফলের উৎপত্তি হইয়াছে যে, যাহার খেয়াল রূপদ গাওয়া অভ্যাস, তিনি ঠুংরী টপ্পা গাইয়া জমাইতে পাবেন না ; এবং যাহার ঠুংরী টপ্পা গাওয়া অভ্যাস, তিনি খেয়াল রূপদ গাইয়া জমাইতে পারেন না ।

সাংকেতিক স্বরলিপিতে দুই প্রকার নিয়মে গান লিখা যাইতে পারে : এক প্রকার নিয়ম খরজাস্তর করিয়া লিখা ; আর এক প্রকার নিয়ম সা-এর খরজে লিখিয়া, গানের শিরোদেশে ঐ সা-এর ওজন লিখিয়া দেওয়া। আমাদের সঙ্গীতের বর্তমান অবস্থায় ঐ দ্বিতীয় নিয়মই আপাতত অবলম্বন করা উচিত। তবে যন্ত্রাদিতে সহজে যে গান খরজাস্তরিত করা যাইতে পারে, যেমন ম ও প-খরজ, তাহা সেই খরজে লিখিলেও হানি নাই। কোন কোন গান যে খরজাস্তর করিয়া লিখিত হইতেছে, সে কেবল উদাহরণের জ্ঞাত। সারগম স্বরলিপিতে ঐ সকল খরজ বদলে প্রভেদ বিচার করিবার প্রয়োজন হয় না, তাহা সর্বদাই এক নিয়মে লিখিয়া গানের মাথায় খরজের ওজন লিখিয়া দিলেই হয়। ভিন্ন ভিন্ন খরজের ওজন কি রূপে জানা যায়, তাহা ১৩শ পরিচ্ছেদে দেখান হইয়াছে।

পূর্ব পরিচ্ছেদে রাগাদির যে অভিনব ঠাটের প্রস্তাবনা করা হইয়াছে, সেই সকল ঠাটও উক্ত নিয়মামুসারে খরজাস্তরিত করা যায়। পূর্বোক্ত খরজ বদলের তালিকা-মুসারে সা-মুচ্ছনার স্বাভাবিক ঠাটকে অনায়াসে ভিন্ন ভিন্ন সুরে খরজাস্তরিত করা যাইবে। রি-মুচ্ছনার ঠাটকে সা-এর উপর স্থাপন করিলে, দুইটা কোমলের আবশ্যক হয় ; গৗ ও নিৗ , ইহাই সিদ্ধ, সাহানা প্রভৃতির প্রচলিত ঠাট। এদিকে খরজ পরিবর্তনের উক্ত তালিকা দৃষ্টে জানা যায় যে, কোমল-নি-বাড়্জিক গ্রামেও ঐ দুই কোমলের প্রয়োজন ; অতএব গৗ ও নিৗ বিশিষ্ট যে ঠাট, তাহার খরজ নিৗ

এক্ষণে ইহা প্রতিপন্ন হইতেছে যে, সিদ্ধ, সাহানা প্রভৃতি রাগিনীসকল প্রচলিত নিয়মের যে-ঠাটে সচরাচর লিপ্য যায়, তাহা কোমল নি-এর গ্রাম। এই জ্ঞাত ঐ ঠাটকে স্বাভাবিক বলা হয় না। সাহাতে বিরূত সুর ব্যবহার না হয়। যেমন সা-এর গ্রাম, তাহাকেই স্বাভাবিক ঠাট বলিতে হয়। ঐ কোমল নি-এর গ্রামকে সা-এর উপর স্থাপন করিলেই স্বাভাবিক গ্রামে পরিবর্তন করা হয়। তাহা হইলে রি-মুচ্ছনার ঠাট আইসে। গ-মুচ্ছনার ঠাট কোমল ধ-এর খরজে লিখিলে ভৈরবীর প্রচলিত ঠাট হয় ; অতএব ভৈরবীর ঠাটের খরজ কোমল-ধ, অর্থাৎ ঐ ঠাট কোমল ধ-খরজের গ্রাম ; ঐ গ্রাম সা-এর খরজে পবিবর্তিত করিলেই গ-মুচ্ছনার ঠাট পাওয়া যায়। ম-মুচ্ছনার ঠাট প-এর খরজে লিখিলে, ইমনের প্রচলিত ঠাট হয়। ধ-মুচ্ছনার ঠাট কোমল-গ-এর খরজে লিখিলে সিদ্ধ-ভৈরবী, কানাড়া প্রভৃতির প্রচলিত ঠাট হয়, ইত্যাদি।

ষড়্জ-সংক্রমণ, বা ষড়্জ-ফেরা ।

প্রত্যেক রাগ একটি সুরকে নায়ক রূপে অবলম্বন করিয়া সম্পাদিত হয় ; সেই সুরকেই খরজ (ষড়্জ) কহে ; ইহা অন্তান্ত সুরের নেতা, অর্থাৎ তদ্বারা অন্তান্ত সুরের শাসন হয় । অনেক রাগ এমন আছে, যে তাহারা মধ্যে মধ্যে সা-এর ষড়্জিকতা ত্যাগ করিয়া, অন্যান্য সুরকে খরজ রূপে আশ্রয় করে ; ও তৎপরে পুনর্ব্বার সা-এর খরজে প্রত্যাগমন পূর্ব্বক, তাহাতেই সমাপ্ত হয় । এই কার্য্যকে ‘ষড়্জ-সংক্রমণ’ কহা যায় । যেমন ইমন-কল্যাণে কড়ি-ম যোগে প-এর খরজে সংক্রমণ হয় ; যথা :—

(ক)



(খ)

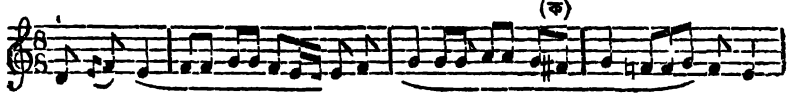


ইহা প্রথমে সা-এর খরজে আবদ্ধ হইয়া, অবরোধে যখন কড়ি-ম যোগে প-এ গমন করে, যেমন ঐ (ক) চিহ্নিত স্থানে, তখন উহা প-কে খবজ ভাবে আশ্রয় করে । এই জনাই তথায় কড়ি-ম-এব প্রয়োজন ; কাবণ কড়ি-ম তখন নি-এর কার্য্য করে, অর্থাৎ নি-রূপ ধারণ করত, তাহার খরজে যে প, তাহাকে লক্ষ্য করে, অর্থাৎ কড়ি-ম তখন প-এব খরজের প্রদর্শক হয় ; উহা না হইলে প-এর খরজ হয় না । তৎপরে যখন অবরোধে স্বাভাবিক ম উচ্চারিত হয়, যেমন (খ) চিহ্নিত স্থানে, তখন প-এর ষড়্জিকতা ত্যাগ করে, এবং পুনরায় সা-এর খরজকে আশ্রয় করত, তাহাতেই সমাপ্ত হয় ; ঐ স্বাভাবিক ম-দ্বারাই সা-এর খরজে প্রত্যাগমন বুঝায় । ইমন-কল্যাণে স্বাভাবিক ম ব্যবহার হওয়াতে সা-মূচ্ছনাই উহার প্রকৃত ঠাট । কিন্তু ইমনে ঐ ম নাই, এবং কল্যাণেও ঐ ম নাই ; তখন ইমন-কল্যাণে কোথা হইতে স্বাভাবিক ম আসিল ? এই প্রশ্নের উত্তর দেওয়া কঠিন । কেহ কেহ বলেন যে, বেলাবলীর সহিত ইমন মিশিয়া ইমন-কল্যাণ হইয়াছে, কারণ বেলাবলীকে দিনের কল্যাণ বলে । সে যাহাই হউক, ঐ বিষয়ের বিচার এই পরিচ্ছেদের কার্য্য নহে । যে বিষয় বলিতেছি : ঐ প্রকার সংক্রমণ বেলাবলী, বেহাগ, গৌরসারঙ্গ, হাথীর, পুন্ডরী, গৌরী প্রভৃতি রাগিণীতে দৃষ্ট হয়, অর্থাৎ ইহারা প্রায়ই প-এর খরজে সংক্রমিত হইয়া থাকে । কিন্তু কড়ি-ম বিশিষ্ট সকল রাগই

যে প-এর খরজে সংক্রমিত হয়, এমন নহে। ইমানে স্বাভাবিক হ'ল না থাকতে, উহা প-খরজে সংক্রমণ হওয়া বলা যায় না; প-ই উহার প্রকৃত খরজ, সেই জন্য উহাকে ম-মূর্ছনার রাগ বলা যায়। অনেক রাগে কড়ি-ম কেবল আকস্মিক রূপে ব্যবহার হয়, যেমন পুরিয়া-ধনত্ৰী, পরজ, বসন্ত, ইত্যাদি; প-খরজে ইহাদের সংক্রমণ হওয়া বলা যায় না।

খাধাজ রাগিণী কখন কখন কড়ি-ম যোগে প-এর খরজে সংক্রমিত হয়; যেমন নিম্নলিখিত শোরির টপ্পায়; যথা :—

(ক)



: ব গম : গ | মম প.প : ম গ, র : গ ম | প : প.প . ধ.ধ : প.মী | প : ম.ম : প.ম : গ |
তা - লা বে আটি ছো - - - - - রে ছো

ইহা সা-খরজে আরম্ভ হইয়া, ঐ (ক) চিহ্নিত স্থানে কড়ি-ম সহকারে প-এর খরজকে আশ্রয় কবিতাছে; নতুবা খাধাজে কড়ি-ম ব্যবহার হওয়ার কথা নহে। তৎপরে স্বাভাবিক ম যোগে সা-খরজে প্রত্যাগমমন করিয়াছে। হেহ কেহ বলিতে পাবেন যে, ঐ কড়ি-ম ভুল। কিন্তু বাস্তবিক তাহা নয়, বড় বড় গায়ক গায়িকাদিগেব মুখে উহা সর্বদা শুনা যায়। অতএব উহা ভুল নহে। ঐ রীতি লখনৌ দরবার হইতে প্রচলিত হয়। ঠুনকী গানে ঐ প্রকার সংক্রমণ সর্বদা ব্যবহার হইয়া থাকে। খাধাজে যে কোমল-নি ব্যবহার হয়, তৎসহযোগেই উহা ম-এর খরজে সংক্রমিত হইয়া থাকে; যথা :—

(হিন্দী) (ক)



| ম :— | ম' :—ন | ম' : ন : র' | ম' : স' | নো : ধ | — : ম |
বা . ধ ... ধু - ম সো ... মা - কা - - - রে,



ম :— | প : প | পম' : স' : নো | ধ :— | প, ম. :— | প : প |
বা - - জ - ক ত্রী বি - - জা - - - ব - ...

প্রথমে স্বাভাবিক নি যোগে সা-এর খরজে আরম্ভ করিয়া অবরোধে ঐ ক চিহ্নিত

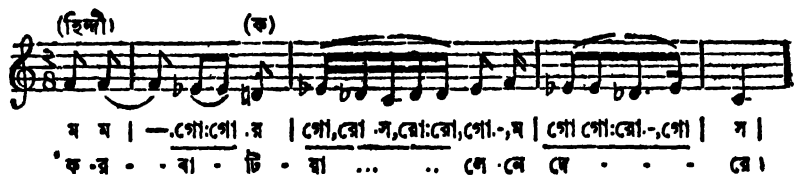
হানে কোমল-নি সহকারে ম-খরঞ্জের আশ্রয় গ্রহণ করিয়াছে। কেহ হয়ত বলিবেন যে, স্বাভাবিক নি ভুল, উহা কোমলই হইবে। কিন্তু উহা ভুল নহে; হিন্দুস্থানী গায়ক মাঝেই ঐ রূপ গাইয়া থাকেন। খাষাজে স্বাভাবিক নি দেওয়া উচিত নহে।—এরূপ নিজের ইচ্ছামত ব্যাকরণ করিলে চলিবে না; সাধারণের ব্যবহার দেখিতে হইবে। সুরট, দেশ, কামোদ ইত্যাদি, ইহারও ঐ প্রকার দুই নি যোগে ম ও সা-এর খরজে সংক্রমিত হইয়া থাকে। যে সকল রাগে কোমল-নি ব্যবহার হয়, তাহার। যে ঐ নি-কোমল কে ভর করিয়া ম-খরজে সংক্রমিত হয়, ইহার বিশেষ এক প্রমাণ এই যে, নি-কোমল বিশিষ্ট রাগে ম বর্জিত হইতে দেখা যায় না। ঝিকোটিতে ওরূপ সংক্রমণ হয় না, ইহা প-মুচ্ছনার রাগিনী, পূর্ব পরিচ্ছেদে তাহা বিবৃত হইয়াছে। ইহাতে গ-এর অতিশয় প্রাবল্য হেতু, কখন কখন এমনও মনে হয় যে, ঐ গ যোগেই উহা ম-এর খরজে সংক্রমিত হয়; কিন্তু খরজ-প্রদর্শক অর্দ্ধান্তর ব্যবহৃত নি ব্যতীত সম্পূর্ণ সংক্রমণ হওয়া, বলা যায় না।

সিন্ধু, কাফী, ভীমপলাশি, ইহার। খাষাজের ত্রায় স্বাভাবিক নি যোগে সা খরজে সংক্রমিত হয়। বিশেষতঃ অন্তরাতে ইহা প্রসিদ্ধ; তৎপরে কোমল-নি ব্যবহার দ্বারা সা-এর খরজ ত্যাগ করিয়া অন্ত খরজ অবলম্বন করে। সেই অন্ত খরজ যে ম, ইহা সহসা বলা যাইতে পারিত না। কেননা এই ম-এর নীচে পূর্ণান্তর ব্যবহৃত কোমল গান্ধার থাকে। কিন্তু আশ্চর্য্য এই যে, ম-এর খরজে পূর্ণ সংক্রমণ হইবার জন্তই যেন ঐ সকল রাগিনীতে স্বাভাবিক গ এক একবার ব্যবহার হইয়া থাকে; ইহাতে উহাদের সৌন্দর্য্য যথেষ্ট বৃদ্ধি হয়। দ্বিতীয় ভাগে স্বরলিপিতে উহাদের গানে ঐ সকল বিষয় জ্ঞেয়।

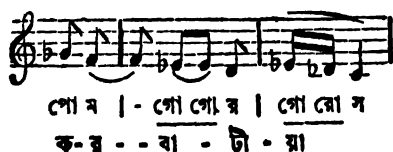
কেদারাতে সা ব্যতীত আরও দুই খরজে সংক্রমণ হয়, ম ও প। প্রথমে গান্ধার যোগে ম-এর খরজ আশ্রয় করে; তৎপরে কড়ি-ম যোগে প-এর খরজে সংক্রমিত হয়; অবশেষে স্বাভাবিক ম ও রি যোগে সা-এর খরজে অবসর হইয়া যায়। ইহা গায়ক মাঝেই অবগত আছেন।

ইহাতে প্রতিপন্ন হইতেছে যে, রাগাদি ম ও প-এর খরজেই অধিক সংক্রমিত হয়; কেননা ঐ দুই সুরের সংক্রমণই সহজ ও স্বাভাবিক। এই জন্তই বোধ হয়, সে রাগাদি যন্ত্রে কড়ি-ম ও কোমল-নি-এর পৃথক পর্দা থাকার প্রয়োজন ও প্রথা হইয়াছে; নৈলে যথেষ্ট অসুবিধা হইত। তদ্ব্যতীত অন্ত সুরে সংক্রমণ হওয়া তত সহজ সাধ্য নহে।

রাগ বিশেষে অন্তান্ত সুরের খরজে ওসংক্রমণ হইয়া থাকে ; যেমন ভৈরবী স্বাভাবিক রি বোগে কোমল-গ-এর উপর কখন কখন সংক্রমিত হয় ; যথা :—



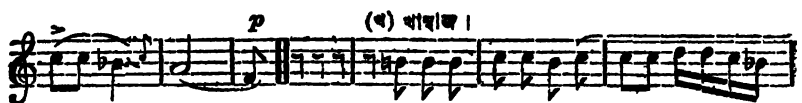
ইহা ম-এ আরম্ভ করিয়া, অববোধে এক চিহ্নিত স্থানে স্বাভাবিক রি বোগে কোমল গ-কে খরজ রূপে আশ্রয় করিতেছে। এই অর্ধাস্তর ব্যবহিত নিম্ন স্বাভাবিক রি তথায় কোমল গ-এর খরজের প্রদর্শক। উহা স্বভাবত আপনাই উপস্থিত হয় ; চেষ্টা করিয়া আনিতে হয় না। কেননা মহইতে কোমল-গ পূর্ণ স্বর ; এই কোমল গ হইতে আবার পূর্ণাস্তর পর্যন্ত কোমল রি-তে নামিয়া আবার গ-এ আবেগ করিয়াছে। ইহাতে সুরের বিচিত্রতা হইয়াছে। গ-যুচ্ছনা নামক ভৈরবী প্রস্তাবিত নূতন ঠাটে এই সংক্রমণটি প-এর উপর পড়ে ; ইহাতে দেখা যাইতেছে যে, রাগাদির প-এ সংক্রমিত হওয়ার প্রবৃত্তি অধিক ; কেননা সা-এর সহিত প-এর মিল অধিক জ্ঞাত, প-ও উহার জ্ঞায় সুবিশ্রামদায়ক হয়। এতদ্ভিন্ন ভৈরবীতে আর এক প্রকাব সংক্রমণ হইয়া থাকে, তাহা অর্ধস্বর উচ্চ, এমন একটা নূতন সুর দ্বারা প্রবর্তিত হয় ; যথা নিম্নে :—এস্থলে ম এর উপরে অর্ধাস্তর উচ্চ কোমল-প সহকারে ম-এর খরজে সংক্রমণ হইয়াছে। কোমল-প অথবা কড়ি ম ভৈরবীতে নূতন ; কিন্তু এই স্থানে উহা কোমল-রি-এররূপধারণ করত, ম-খরজের প্রদর্শক হইয়াছে ; কেননা কোমল রি ভৈরবীর জীবন ; সেই জ্ঞাত উহা অজ্ঞায় শুনায়



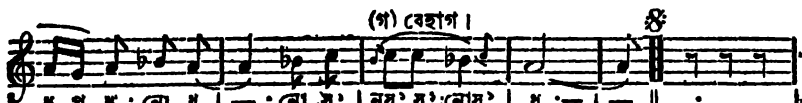
না। অন্তান্ত রাগেও বিশেষ বিশেষ পূর্ণ সুরের উপরে ঐরূপ অর্ধস্বর প্রয়োগ দ্বারা ভৈরবীর অবতারণা হইয়া থাকে। এই প্রকার সংক্রমণ দ্বারা গান বিশেষে প্রায়ই রাগাস্তর প্রতিপাদন হইতে দেখা যায়। তাহার উদাহরণ স্বরূপ নিম্নে একটা অতি প্রসিদ্ধ উর্দু-রূপী গান লিপিবদ্ধ হইতেছে :—



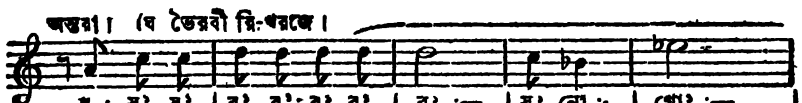
য : - য | - ব : - ব | নো : স, স : নো : ব | প : প - , ব | প, য গ : - ব | ব, ব : নো : স ।
জা - নি হাম্ - সে বোলো মৈ লে কে - রা জ - না কি -



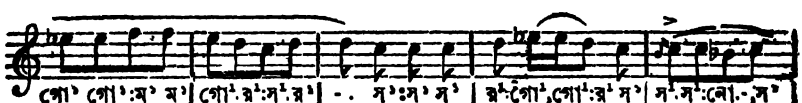
স, স : নো : স | ব : - | য || : . | ন : ন . ন | স, স : ন . স | স, স : র, র, স, নো ।
রা হৈ । উল্-কৎকে ব-হি মার্ক,



য, প ব : নো : ব | - নো : স, | নস, স : নো : স | ব : - | - || : . |
... জ - হী - সে খো-দি - রা হৈ



য : স, স, | র, র : র, র, | র : - | স, নো : | গো : - |
মস - জিদ-বে ক - সম্ বা কে,



গো গো : ম, ম | গো : র, স, র, | - স, স, স, | র, গো : গো : র, স, | স, স : নো : স, |
... ... খো-বা দর বে-রা দি-রা



য : - | - || : ব, ম, | গ, স, গ, ম, প, | প, প, ম, গ, র, - , গ, | র, র, স, নো : ব ।
হৈ, উল্-কৎ কে ব-হি মার্ক - - - কে,

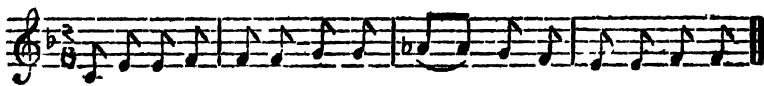


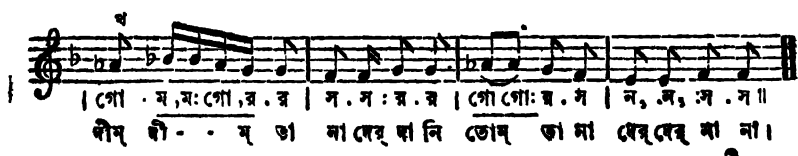
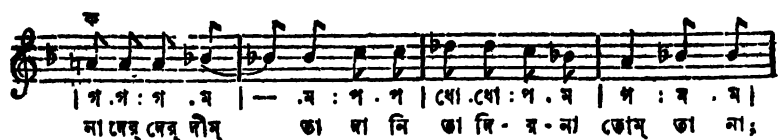
- ব : নো : ব | - : নো : র, | স, স : নো : স, | ব : - | য || প : - য | র : স ।
... জ - হী - সে খো-দি - রা হৈ ।

এই গানটিতে তিন রাগের সমাবেশ হইয়াছে। খাযাজ, বেহাগ ও ভৈরবী। প্রথমে সা-এর খরজে খাযাজ আরম্ভ হইয়া (ক) চিহ্নিত স্থানে বেহাগে পরিণত হইয়াছে, কারণ ঐ স্থানের ধ-গুলি বেহাগের গান্ধারের রূপ ধারণ করিয়াছে; হুতরাং ঐ বেহাগ ম-এর খরজকেই আশ্রয় করিয়া তাহাতেই নিবৃত্ত হইতেছে। তৎপরে (খ) চিহ্নিত স্থানে পুনরায় খাযাজ স্বাভাবিক নি যোগে সা-এ সংক্রমিত হইয়া, (গ) চিহ্নিত স্থানে বেহাগে পরিণত হইয়াছে। অন্তরাতে ভৈরবী অবতীর্ণা হইয়া, (ঘ) চিহ্নিত স্থানে ধ-কে তদীয় পঞ্চমের রূপ দিয়া, কোমল গ সহযোগে রি-এর খরজকে আশ্রয় করিয়াছে; কারণ তথায় ঐ গ কোমল ভৈরবীর কোমল-রিখব হইয়া দাঁড়াইয়াছে। তৎপরে (চ) চিহ্নিত স্থানে ধ-কে সা-বৎ করিয়া, অরোহণে উচ্চ ম-কে কোমল-ধ এবং স্বাভাবিক গ-কে পঞ্চমে রূপান্তরিত করত, অবরোহণে ঐ ধ খরজে সমাপ্ত হইয়াছে; শেষে আশ্চর্য্য কৌশলে বেহাগের পরে খাযাজের সহিত পুনর্মিলিত হইয়া অবসন্ন হইয়াছে। এইরূপে নূতন নূতন বেশ ধারণ করত, গানটি প্রভূত বিচিত্রতা লাভ করিয়াছে। হিন্দুস্থানী টলাগায়ক মাত্রেই ঐ প্রকাব সুরের গান সর্বদা গাইয়া থাকে। ঐ গানটি নানা প্রকার ধরণে ও ভঙ্গীতে গীত হয়; তন্মধ্যে একটি ধরণ উপরে লিপিবদ্ধ হইল।

লখনৌই কায়দার ঠুংরী গানে ঐ প্রকার সংক্রমণ ও রাগান্তর সর্বদা হইয়া থাকে। কালাবঁতেরা হিংসাশতঃ উহা আসলে দেখিতে পারেন না, ১০ম পরিচ্ছেদে ঠুংরী গানের প্রস্তাবে ঐ বিষয় ব্যক্ত হইয়াছে। সম্প্রতি আমার ঠুংরী গানের সংগ্রহ অতিশয় অল্প; নতুবা রাগান্তর হওয়ার আরও দুই এক প্রকার উদাহরণ দিতে পারিলে ভাল হইত।

পিনু রাগিণী স্বাভাবিক গ যোগে ম-এব খরজে সংক্রমিত হয়; যথা :—





উক্ত ক চিহ্নিত স্থানে স্বাভাবিক গ-এর সাহায্যে ম-এর খরজ অবলম্বন করিয়াছে; তথা হইতে যেন পিলু আবার নূতন করিয়া আরম্ভ হইতেছে, কারণ ঐ ম-খরজের কোমল গান্ধার যে কোমল-ধ, তাহা পূর্ব হইতেই তথায় বর্তমান। সেইজন্য ম-এর খরজে সংক্রমণ করিতে পিলুর প্রবৃত্তি প্রবল ও স্বাভাবিক। তৎপরে আবার কোমল-গ যোগে সা-এর খরজে প্রত্যাবৃত্ত হয়; যেমন উক্ত (খ) চিহ্নিত স্থানে। বারম্বার স্বাভাবিক গ যোগে ম-এর খরজে সংক্রমিত হইয়া থাকে।

অনেক রাগ এমন আছে, তাহাদের কড়ি-কোমলের কোন অর্থ পাওয়া যায় না :— যেমন বসন্ত, মারোয়া, পুরিয়া, জয়েৎ প্রভৃতিতে কড়ি-ম ও কোমল-রি; দরবারী তোড়ি, মুলতানি, হিম্মোল প্রভৃতিতে কড়ি-ম ইত্যাদি। এই সকল রাগ সেইজন্য আদায় করাও অতিশয় কঠিন।

কোমল-নি ও কোমল-গ বিশিষ্ট রাগ সমূহের পক্ষে সা-এর গ্রাম কখনই স্বাভাবিক নহে; কিন্তু উহারা সৰ্বদা সা-এর গ্রামেই গীত ও বাদিত হওয়াতে সা-এর খরজকে আশ্রয় না করিয়া থাকিতে পারে না। এই জন্য অন্তরাতে ঐ প্রকার সমস্ত রাগই স্বাভাবিক নি-যোগে সা-এর খরজে সংক্রমিত হয়। পূর্ব পরিচ্ছেদে রাগাদির যে অভিনব ঠাঁটের প্রস্তাব করা গিয়াছে, তাহাতে যে স্থর যে রাগের ঠাঁট, অন্তরাতে সে সকল রাগই উক্ত নিয়ম বশতঃ সেই স্থরে সংক্রমিত হইয়া থাকে : যেমন রি-ঠাঁটের রাগ অন্তরাতে কড়ি সা যোগে রি-এর খরজে সংক্রমিত হয়। গ ঠাঁটের রাগ অন্তরাতে কড়ি-রি যোগে গ-এ; প-ঠাঁটের রাগ কড়ি-ম যোগে প-এ; ধ-ঠাঁটের রাগ কড়ি-প যোগে ধ-এ, এই প্রকার করিয়া, সংক্রমিত হইয়া থাকে।

এক্ষণে বোধ হয় ভরসা করা যাইতে পারে যে, ষড়্জ সংক্রমণের তাৎপর্য ও ধাপালী সঙ্গীত কুতূহলী পাঠকবৃন্দ কতক বুঝিতে পারিবেন। সংক্রমণই গানের বিচিত্রতা

স্বর্জননের সর্ব শ্রেষ্ঠ উপায়; তদ্বারা ভাবার্থের পরিবর্তন হইয়া নূতন নূতন রঙ্গের আবির্ভাব হইয়া থাকে। যেমন ‘ভাল-ফের’, ‘রাগ-ফের’, তেমনি সংক্রমণকে ‘ধরক-ফের’ বলা যায়। আধুনিক হিন্দুস্থানী ও বাঙ্গালী সঙ্গীতবিদগণ সংক্রমণ প্রণালীকিছুই অবগত নহেন; কেমনা তাঁহাদের সঙ্গীতালোচনা সমস্তই মৌখিক; হুতরাং কিসে কি হইতেছে, তাহার দিকে তাঁহাদের নজর নাই। প্রত্যুত সংক্রমণের মর্ম হৃদয়ঙ্গম করিতে, হরের সমূহ অল্পখাবনের প্রয়োজন। কিন্তু অজ্ঞাত রূপে গানের মধ্যে সংক্রমণ সর্বদাই ব্যবহার হইতেছে। উহা উন্নতাবস্থ সঙ্গীতের প্রধান অঙ্গ। অসম্মদেশে নাট্য সঙ্গীতের প্রাদুর্ভাব হইতে থাকিলে, তৎসহিত সংক্রমণের প্রণালীও পরিকৃত ও উন্নত হইবে।

— — — : o : — — —

প্রথম ভাগ সমাপ্ত ।

—————

অন্ন-সংশোধন : ৩২ পৃষ্ঠার দশম পঙ্ক্তিতে উল্লিখিত
‘১৪ পৃষ্ঠার’ স্থলে ‘২১ পৃষ্ঠার’ হইবে।

নির্ঘণ্ট

অ	
অংশ	৩০
অচল ঠাট	৩৮, ১৩২
অচলস্বায়িক গ্রাম	৩৮
অহুবাধী	৮৬, ১৩২
অহুলোম	২৬
অভর	২৮-৩১
অভরা	২০-২৫
অপেরা	১১৭
অবরোহণ	২৬
অর্ডার	২২
অটম	২৬
আ	
আওর্কা	১৭১
আকসিক	২০৫
আড়	১৮৮
আছা	১৮৫
আভোগ	২৪
আরোহণ	২৬
আলাপ	২২-২৩
আশ	৫৩-৫৭
আহারী	২৪
ই	
ইচ্ছাবত	২২১
ঈ	
ঈষৎক্রান্ত	২২১
উ	
উদার	২৫, ৩৩
উপেক	১০৬
ও	
ওজন	২৫, ৩৩
ঔ	
ঔড়ব	৭৩, ১৩৫

ক	
কড়ি	৩৬-৪৪
কণ্ঠস্বর	১৫-২৪
কণ্ঠকোম্বী	২৬, ২০১
কমা	৪৪
কম্পন	৫৭-৫৮
কলি	২৩, ২৫, ২৭
কণ্ডল কোল্‌বান	২৫, ১০২
কালারিং	২৬
কাবাল	২২
কুকিকা	৩৩
কোয়ল	৩৬, ৪৪
কোরাল	৩৩
কোলন	৪৪
কৌশিক	৪৫
খ	
খরজ	২৫, ২৮, ২৩৭
খরজ পরিবর্তন	২৩২
খরজ কের	২৩৭
খরজ হটিকা	২৩৪
খাড়ব	৭১, ১৩৫
খেরাল	২৭-২৩
গ	
গজল	১০৪
গণ	১৭১
গত	৫৪, ২৩
গমক	৫৩, ৫৭, ১৪১
গাজসীত	১২৪
গান	১৫৩-৬২
গাছার	১২৫
গিটকারী	৫৩, ৫৮
গীত	১৫১

গীতিনাট্য	১১৭
গুরু	৪৪
গুণনক্স	১০২
গ্রহন্বর	৮৪, ১৩৭
গ্রাম	২৮-৩২, ১২৭
গ্রাম্য গীত	১০৫
গ্রীক স্বরগ্রাম	১৩৪

ঘণ্টা	৫৬
-------	----

চ

চতুর্দশ	১০২
চতুর্মাঙ্গিক	১৭১, ১৮১, ১৮৩-২৩
চতুস্তাল	১৪৮
চরণ	১৭২, ১৭৬
চিহ্নাৎ	১৮২
চৌদুন	২১৮

ছ

ছন্দ	১৬২-৬৭
ছেদ	৪৬, ৪৯, ১৬২

জ

জঙ্ঘলা	১০৫, ১১৮
জান	৪৩
জোআরী	১২

ট

টঙ্কা	২২
টাকী স্বর	২৬

ঠা	১৮৬, ১২৯, ২১৮
ঠাট	৩৯, ৭৬-৮৪
ঠুঠু	১০৬, ২৪২
ঠেকা	১৭৪

ড

ডান	১০৫, ১৩৬
ডানসেন	২৬
ডাঘুরা	১৭, ১৫৪
ডার বা ডারা	২৫, ৩৪, ৩৫
ডাল	১৪৭, ১৬২, ১৬৮
ডালি	১৬৮, ১৭২
ডালাক	১৭৫
ডালের গ্রহ	১৫০, ২১৪
ডীত্র	৩৬
ডুক	২৫, ২৭
ডেতালা	১৮৩
ডেলানা	১০২
ডেহাই	১৮০, ২০০
ডৌর্ধ্যাজিক	১২৪
ডিকোনিক	৪৫
ড্রিপুটতাল	১৪৮, ২০৭
ড্রিবট	১০২
ড্রিমাজিক	১৭১

দ

দম্	২১
দাদরা	১২৩
দুন	১৮৬, ২১৮
দ্রুত	১৪৮, ২১৮
দ্বিকোনিক	৪৫

ধ

ধুরা	২৪
ধ্রুপদ	২৫, ১৫৩
ধ্রুবক	১৫২

ন

নাকী	২৪
নাট্যসংগীত	১১৭
নাস	১৭৮
নাস্বর	৮৫, ২২২

প	
শটভাল	১৮৫
শদ	১৬৮
শরন	১৮০
শর্দা	৩০, ৩৮
পাখোআজ	২৫, ২০০
শিয়ানোকোর্টে ২০, ২২, ৪১, ১৫২	
পুংকর্ষ	৩২, ৩৪
পূর্ণস্বর	২২
পূর্ণবারিক গ্রাম	২২
পৌনরুক্তি	২৫, ১৮১
প্রবন্ধ	২৫
প্রবল	৫২, ২২১
প্রসন্ন	৫২, ১৬২, ১৬২, ১৭৮
প্রুত	১৫০

ফ	
ফাঁক	১৭২, ১৮৩
ফের	২৩৭-৪৪

ব	
বংলী	২০, ১৫৬
বর্জিত	৭৪, ৭২-৮৩
বহুমিল	৪১, ১৬১
বাকতন্ত	১৬, ১৭, ২১
বার্থডাই	১৬, ১৭
বাদী	৮৬, ১৩৭
বাণী	২৬
বাঁট	১০৬, ২১৪
বিকৃত	৩৬, ১৩০
বিবাদী	১৩৭
বিরতি	১৮০
বিরাম	৪৬
বিলম্বিত	২১৮
বিলোম	২৬
বিশদ	৪৫

বিষম	১৫০, ২১৭
বিষমপদী	২০০
বৃদ্ধি	৫২
বৃহৎগ্রাম	৩১
বোয়াল	২২ ২৪, ১৬০
বোল	১৭৫
বোল-বাণী	১০৭
ব্রহ্মভাল	২১২

ভ	
ভবুতলা	১০৪, ১২৩
ভূমিকা	৫২

ম	
মঞ্চ	৩৩
মণ্ডল	৫৪
মধ্য	২২, ৩৪, ২১৮
মধ্যম	২৫, ১২২
মন্ত্র	২৫, ৩৪
মাত্রা	৪৪, ১৪৮, ১৬৩, ১৭১
মাত্রাগণ	১৭১
মাত্রাবৃত্ত	১৭২
মাত্রামান যন্ত্র	২২১
মার্গ সঙ্গীত	১২৩
মিড	৪১, ৫৩, ৫৫
মুখভঙ্গী	২৩
মুদার	২৫, ৩৫, ১২৬
মুজাদোষ	২২-২৩
মুচ্ছনা	৫২, ১৩৩, ২২৬-২২৮
মুদঙ্গ	২০০, ২০৭
মুহ	৫২
মেচক	৪৫-৪৮, ২১৮

য	
যতি	১৭৬
যত্ন বা যতিভাল	২০৩
যাত্রা	১০৮
যুগলবদ্ধ	১০৩
যোগাংশ	১৫৮
যোজক	৪৬

র	
রণ	১০২-২০, ২২০
রাগ	৩০, ৬০-২২, ১৪১-৪৭
রাগমালা	২৫, ১০৩
রাগিণী	৬০-২২, ১৪১-৪৭

ল	
লঘু	৪৪, ১৪৮
লয়	১৬২, ১৭৩, ২১৮-২১
'লয়ে'	২২১
লারিংস	১৭
লাস্ত	১৪৭

শ	
শরভলীলক	২০১-০৩
শুদ্ধ	৭২
শোয়ী	১০০
শ্রুতি	৩১, ৪০, ৪১, ১২৭
শাসনালী	১৫-১৭
শ্রিষ্ট	১৪০

ষ	
ষড়্জ	২৮, ৩০, ১২৫
ষড়্জ সংক্রমণ	৪১, ২৩৭
ষাড়বী	১৩৫

স	
সংকীর্ণ	৭২
সংস্তাস	২৭৮

সকারী	২০
সপ্তক	২৫, ১২৫
সমপ্রকৃতিক	২৫
সম বা সম্ ১৫০, ১৮০, ১৮৩, ২১০	
সম্বাদী	১৩৭, ২২২
সম্পূর্ণ	৭৩, ১৩৫
সাংকেতিক	৩২
সারঙ্গী	৫৫, ৫৬, ৫৭, ১৫২
সাব্গম	১০২
সালঙ্ক	৭১
স্বর	৩
স্বর-শলাকা	১৫৫, ২২
সিকিস্বর	৪০, ৪১
সেতার	২২, ৩৮, ৮১
সোমেশ্বর	৬৩, ৮৬, ২০, ১৭
স্ত্রীকর্ষ	৩২, ৩৪, ১৫১
স্বাভাবিক	৫২
স্বর	২৪, ১২১
স্বরগ্রাম	২৭, ১২০
স্বর বিস্তার	৬০, ৮৭-৮৮
স্বরভঙ্গ	১০
স্বরলিপি	৫
স্বর সাধন	৫২, ১
স্বাভাবিক	

হ	
হলকতান	
হসন্ত	
হার্মনি	৪১, ১৪
হার্মোনিয়ম্	১৮, ২০, ৪১, ১৫১
হোরি	১০১

ক	
কুহগ্রাম	৩০, ১